

فكر حر وإبداع جديد
aljadeedmagazine.com
الجديد
السنة الثامنة
ثقافية عربية جامعة تصدر من لندن
ديسمبر/ كانون الأول 2022 العدد 95
الأفعوان الحجري
مرثية تدمرية لمحبوبة سلتية
تحرير العقل
أطاريح فلسفية وأفكار نقدية وإبداع متمرد
ISSN 2057-6005
9 772057 600113 92

الجديد
aljadeedmagazine.com

مؤسسها وناشرها
هيثم الزبيدي

رئيس التحرير
نوري الجراح

مستشارو التحرير
أحمد برقاوي، أبو بكر العيادي
عبد الرحمن بسيسو، خلدون الشمعة
بيرسا كوموتسي، ابراهيم الجبين
رشيد الخيون، هيثم حسين، مخلص الصغير
فرانشيسكا ماريا كوراو، مفيد نجم
محمد حقي صوتشين، وائل فاروق
عواد علي، شرف الدين ماجدولين
خوسيه ميغيل دي بويرتا

التصميم والإخراج والتنفيذ
ناصر بخيت

رسامو العدد:
أحمد يازجي، ريم يسوف، أحمد قدور
فؤاد حمدي، علا الأيوبي، حسين جمعان
زينة سليم مصطفى، باية محي الدين
محمد إيسياخم، محمد خدة، ياسر حمود
محمد الأمين عثمان، ساشا أبو خليل، آلاء حمدي
عبدالله مراد

التدقيق اللغوي:
عمارة محمد الرحيلي

الموقع على الإنترنت:
www.aljadeedmagazine.com

الكتابات التي ترسل إلى «الجديد» تكتب خصيصاً لها
لا تدخل المجلة في مراسلات حول ما تعتذر عن نشره.

تصدر عن
Al Arab Publishing Centre
المكتب الرئيسي (لندن) UK
1st Floor
The Quadrant
177 - 179 Hammersmith Road
London
W6 8BS
Dalia Dergham
Al-Arab Media Group

للاعلان
Advertising Department
Tel: +44 20 8742 9262
ads@alarab.co.uk

لمراسلة التحرير
editor@aljadeedmagazine.com

الاشتراك السنوي
للافراد: 60 دولارا. للمؤسسات: 120 أو ما يعادلها
تضاف إليها أجور البريد.

ISSN 2057- 6005

هذا العدد

بهرام حاجو

في هذا العدد تودع "الجديد" العام 2022 وقد حفلت أعدادها التي أنجزت على مداره بكتابات أدبية وفكرية غطت الجغرافيا الثقافية العربية مشرقا ومغرباً، وأقامت جسراً للأدب العربي في جغرافياته المتباعدة، بين الأوطان والمهاجر والمنافي مستقطبة إلى صفحاتها الأصوات الراسخة والجديدة لتتحاور وتتساجل وتتفاعل بالمعنيين الإبداعي والنقدي.

في هذا العدد ثلاثة ملفات الأول نقدي حول الرواية وفيه: "الرواية تخيل ورهانات" لحميد المصباحي، "الشخصية في السرد غير الواقعي" نادية هناوي، هل يتخطى القارئ النص الروائي ذهنيا؟"، ضحى عبدالرؤوف المل. الملف الثاني تحت عنوان "أدب الرسائل" وقد صنع الملف بقلم ممدوح فراج النابي. الملف الثالث كرس لقصيدة نوري الجراح تحت عنوان "الأفعوان الحجري - مرثية برعتا التدمري لمحبوبته ريجينا".

في افتتاحية العدد كتب رئيس التحرير "أجنحة القصيدة والمنفى المزدوج: هل هذه لغتك أيها الشاعر أم هي لغة مدينة الشعر".

في مقالات العدد: "أطاريح في الزمن التاريخي الراهن" أحمد برقاوي، "الناقد العربي وسراب النظرية" شرف الدين ماجدولين، "عبور النهرمرتين" سامي البدري، "تمرين العقل: محاولة لتفكيك عملية التفكير من خلال الواقع الجديد" وسام مقديش، "صحبة نيتشة: ضد الذاكرة من أجل النسيان" عبدالكريم نوار.

في القص: "غراب السطح" حسونة المصباحي، في اليوميات: "غيوم المرأة ولذة الاقتناص: اعترافات شاعر" عقل العويط، وفي المكان: "هواء يلهو برائحة المسك" مريم حيدري.

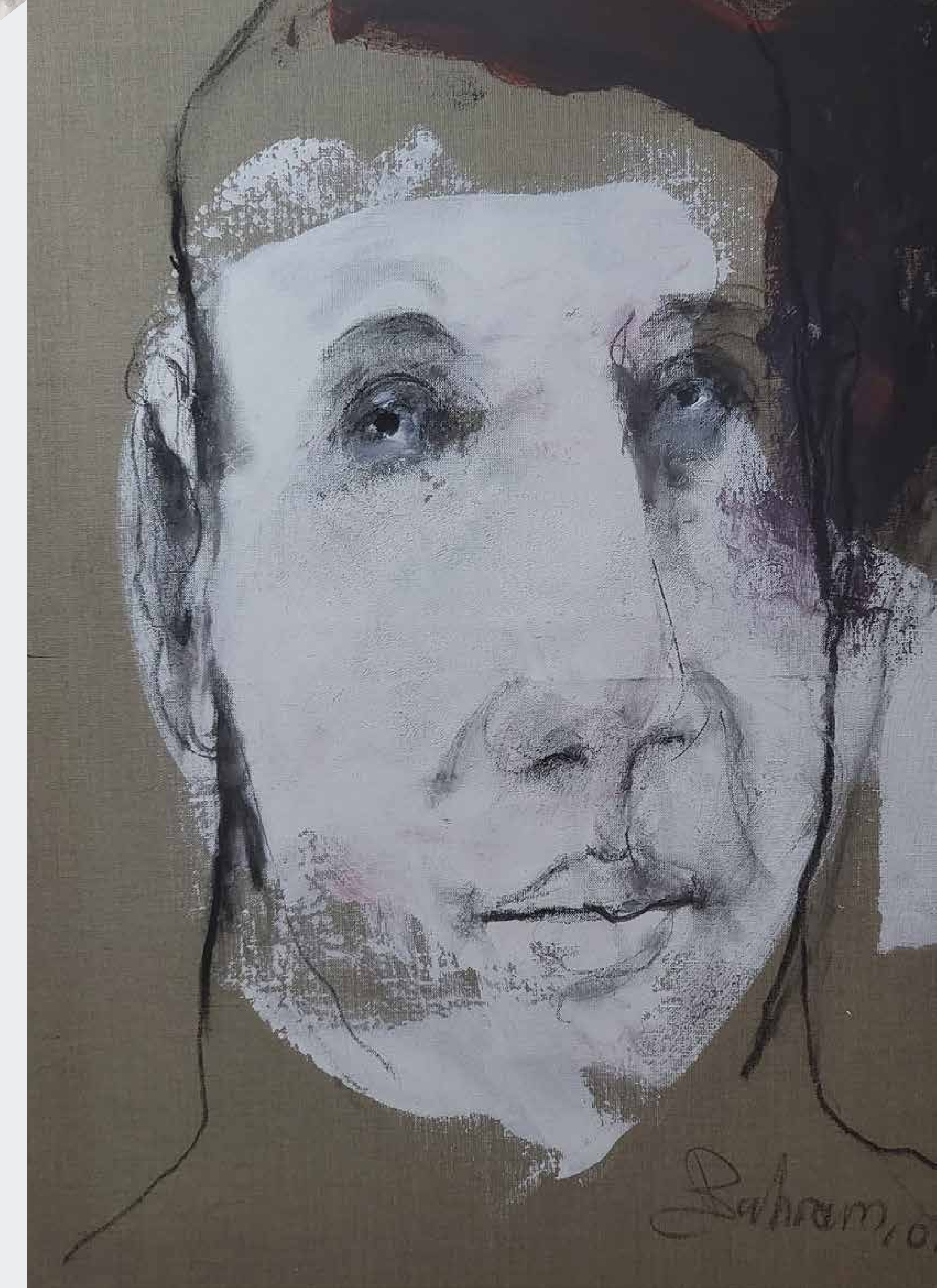
في الفنون: "العمل الفني بوصفه معماراً أركيولوجيا" عزالدين بوركه، وفي السينما: "أرجنتين 1985" علي المسعود.

في مراجعات الكتب والرسائل الثقافية: "الأنثى الضائعة في المجتمع الذكوري" حنان سليمان، "شعرية النص ودلالة المعنى" ناصر السيد نور، "المهم والأهم - رسالة في كتاب" أيمن حسن. وفي باب الرسائل تنشر الجديد رسالتين واحدة من لندن تحت عنوان "بانيبال تحتجب - ربع قرن من مغامرة الأدب العربي بالإنكليزية" كمال بستاني. والرسالة الثانية من باريس تحت عنوان "الديمقراطية وثقافة الاختلاف" واختتم العدد بمقالة هيثم الزبيدي "المهرجانات الشعبية ثقافة وطنية".

بهذا العدد تواصل "الجديد" مغامرتها في الكشف عن النص الأدبي المبتكر والفكر النقدي الجريء ■

المحرر

■ لوحة الغلاف للفنانة سناء أتاسي



بهرام حاجو



المحتويات

العدد 95 - ديسمبر/ كانون الأول 2022

كلمة

مقالات

شعر

قص

فنون

يوميات

ملف/ مقالات في السرد

سينما



ملف/ أدب الرسائل

أصوات

كتب

رسالة لندن

رسالة باريس

الأخيرة



غلاف العدد الماضي نوفمبر/تشرين الثاني 2022

هل هذه لغتك أيها الشاعر أم لغة مدينة الشعر؟

أجنحة القصيدة والمنفى المزدوج

يشغلني منذ فترة بعيدة السؤال التالي: بأيّ لغة نكتب الشعر؟ من أين نأتي بلغة القصيدة؟ لمن هذه اللغة التي تنكتب في قصائد الشعراء اليوم؟ هل هي لغة الشاعر الصادرة عن تجربته؟ أم هي لغة مدينة الشعر؟

عندما يتمكن المعنيون بالشعر من الإجابة عن هذه الأسئلة، بحيث يمكننا معرفة مدى ابتكارية القصيدة، ومدى نسبتها إلى شاعرها، وما إذا كانت ثمرة التجربة العميقة للشاعر، أم هي صادرة عن تثاقف لغوي مع شعر شعراء آخرين، الشعر الشائع في مدينة الشعراء، إذّاك يمكننا أن نبدأ في تقييم حال الشعر العربي اليوم. أتحدث عن لغة الشعرلأُجمِلَ، ما دامت اللغة هي أول شيء وكل شيء في الشعر، قَبل الذهاب للخوض في ما يتشكل منه الشعر من موضوعات وتراكيب لغوية، وإيقاعات، وتصورات، وأفكار، ومواقف.. إلخ.

للأسف لا أملك إجابة، ولا حتى نسبية، عن هذه الأسئلة وغيرها مما يحيط بالتجربة الشعرية العربية اليوم. لذلك سألجأ إلى المراوغة بالقول: الشعر العربي متعدد التيارات، والتوجهات، والأسماء والتجارب، فيه مبدعون ومقلدون وفيه استثناءات.. إلخ، من هذه الهرطقات الشائعة في حوارات الشعراء.

يمكنني القول إن الشعر لديّ هو، في جانب منه على الأقل، ثمرة لتجربتي في البحث الأنثروبولوجي عن الحقيقة. كتابي الأخير، "الأفعوان الحجري" مثلاً على الرغم من كونه يهدم الجدران بين الأزمنة ليستلهم وقائع من العصر الإمبراطوري القديم هو عملياً حصيلة الخوض في المركزية الغربية التي مازالت مسيطرة على الحداثة العربية. إدوارد سعيد رفض المركزية الغربية، وأقول بتواضع إن جمالية تجربتي لا تكمن في النقض بل في النقد الباحث عن الحقيقة. وهي في المآل الأخير تطبيق شعري لما هجس به إدوارد سعيد في الموقف من المركزية الغربية في الثقافة.

طبعا نتحدث هنا عن العصب الفكري للشعر، وموقف الشاعر من قضايا عصره، أما شعرية الشعر فهذه حكاية أخرى.

الشعروالمنفى

كل ما أستطيع قوله حيال السؤال في علاقة الشاعر بالجغرافيا هو إبدال مصطلح (مهجر) إلى (منفى). ولا أقصد بالمنفى إقامة خارج المكان كما عبّر إدوارد سعيد، ولكنه انتقال من مكان إلى مكان في أرض كل حيز فيها هو منفى بامتياز لمن حملته التجارب والمعارف والخبرات على الشعور بالاغتراب بالمعنى الوجودي الشامل.

وإذا كان الاحتلال سطا على المكان الأول لإدوارد سعيد (القدس) وطرده خارج ذلك المكان. فقد سطا الطغيان على المكان الأول الذي ولدت فيه (دمشق) بوصفه قوة احتلال وجعلني خارج ذلك المكان. لجأ إدوارد سعيد إلى نيويورك، ولجأت إلى لندن. كلانا مشردان من مكان إلى آخر بفعل جريمة جماعية. وعلى الأرجح كان كل منّا مغتربا في العالم بفعل السقوط من الرحم. الاستعمار والاستبداد وجهان لعملة القهر والاغتصاب. ولا فرق عندي على الإطلاق بين هذين الوجهين، مادام جوهر القهر واحد وبالتالي لا بد للشعر والفكر أن يقاتلا الاثنين معا بوصفهما وجهي عملة الجريمة ضد الإنسان. وكل مهادنة يقوم بها مثقفون متحذلقون من باب خلق تمايزات بين الوجهين هي عمل لا أخلاقي.

من أولى واجبات الشاعر في القصيدة خلق اللغة وابتكار الجمال، وعندما يقتضي الأمر مواجهة الطغيان لا بد لموقفه أن يخلق المعنى ويصنع الأمل. وليس هناك معنى أبلغ من الدفاع عن حرية الإنسان وكرامته.



حسين جمعان

نحن نكتب الشعر في الأمكنة والأزمنة وبين الناس، نكتب في العالم، الشاعر، بداهة، ابن العالم، الكوكب عاله. لا بد أن نبدأ من غرفة في الأرض، على أننا نكتب أنفسنا وقد انتمينا الأرض كلها، إلى الإنسان بكل ألوانه وأعراقه وثقافاته. هل أدركت هذا في دمشق أم في لندن أم على الطريق المديدة بينهما؟

ولكي لا يبقى مفهوم المنفى في حديثي عائماً، لا بد أن أتحدث في المتعيّن، فالخروج من دمشق في مطلع الثمانينات شكل بالنسبة إليّ بداية الطريق إلى منفى سيدوم عقوداً، تاركاً ورائي المعتقل الدمشقي الكبير المسوّر بالدبابات والفروع الأمنية والصور الشاهقة البذيئة للحاكم العسكري، لتستقبلني في بيروت خيمة فلسطينية، وقد دامت إقامتي فيها سنوات قليلة قبل أن تلجئني إلى البحر دبابات الإسرائيليين بعد حرب وحصار ومجازر شتى كنت جريحها وشاهدها. عبر البحر، في جزر المتوسط أولا، وسأبقى مشدودا إلى بيروت المنهكة، بلبنانييها وفلسطينييها، فأغامر وأحاول، العودة مراراً قبل أن أفشل وأنصرف عن المتوسط، وليس في حوزتي، وقد جمعت في كينونتي سوريا القديمة كلها من عسقلان إلى دمشق ومن أنطاكية إلى صور، سوى جواز سفر فلسطيني، ولئن كنت اللاجئ السوري في خيمة فلسطين، فلسوف أكتب لاحقاً خلال رحلة خروجي من شرق المتوسط إلى بحر الظلمات قصيدتي الأكثر تمثيلا لكينونتي المنفية (رسائل أوديسيوس) في هذه القصيدة سيتبين للشاعر أن لن يمكن للمنفي الطالع من الحرب بندبة في الوجه وأخرى في الروح أن يعود إلى إيثاكا، ولكنه سيموت ويدفن في القارب.

واليوم، وقد دام بي المنفى المزدوج لأربعين عاماً، وبدلا من أن ييمم قاربي شواطئ سوريا، ها إن السوريين جميعهم وفي ركابهم الفلسطينيون، يخرجون من كل فج عميق في تلك الأرض ويهيمون في إثر منشدهم في أربع جهات الأرض وقد تيقنوا أخيراً أنهم شعب الأوديسا المعاصرة والأمثولة الطروادية وقد تخلى عنهم العالم وأسلمتهم مصائرهم إلى بحار التراجيديا وعراء الوجود.

بأيّ لغة، إذن، سأكتب قصيدتي وقد أسكنني قدري المنفى، وسكن شعبي في قدره الأسطوري؟

تجربة في الخسارة

الشاعر في نظر نفسه مخفق كبير. هذا إذا كان الشاعر يبصر موقع قدميه، كل قصيدة جديدة له تحمل في دوافعها العميقة شيئاً من البرهان على فشل أسبق. فكرة النجاح عندي تشبه سكرة مسمومة. كل ما أعرفه عن نفسي أنني مشدود إلى الكتابة بوصفها

قدرا لا فكاك منه. لا أملك لغة أخرى لأتعرف وجودي في العالم غير لغة الشعر، ولست متأكدا من أن ما كتبته هو حقاً ما كنت أسعى إليه. أكتب حيرتي وأوهامي وترددي وهجسي بالأشياء في عالم يزداد قسوة وبطشاً واحتقاراً لإنسانية الإنسان، عالم ينزع أكثر فأكثر نحو الشيئية بدلا من القيمة، والصورة السطحية بدلا من المعنى، والبلادة بدلاً من رهافة الشعور.

وإن بدا هذا الذي أكتبه جديداً لقارئ الشعر، فليكن اكتشافاً يخص القارئ، بالنسبة إليّ هذا الاعتقاد ورطة جمالية أفضل أن أترك مسافة بيني وبينها، مسافة لتنفس هواء آخر بعيداً عن سذاجة فكرة التميز والتفرد أو النجاح.

أقرأ تعبيرات مثيرة للسخرية يتبادلها سكان فيسبوك تبدو معها الكتابة كما لو كانت نجاحاً في الأعمال يتبادل أخبارها صيارفة ومشتغلون في الحياكة والطبخ وصناعة الحلوى.

ما من ربح في الشعر، فهو، أولا وأخيراً، تجربة في الخسارة.

الشعر والسفر

لطالما وُوجهت بأسئلة تطلب مني تظهير أو تقييم ملامح وموضوعات في صنيعي الشعري، مثلاً تقديم تصور عن أثر الأساطير في قصائدي. أو تتبع أثر السفر في شعري، وهي أسئلة جدير بصاحبها أن يوجهها إلى مؤرخي الشعر ونقاده وليس إلى الشاعر. يستحيل على الشاعر أن يتحوّل إلى ناقد، كيف يمكن للسبّاح أن يصف حركة عضلات ظهره بينما هو في عرض البحر؟ ليس لدى الشاعر مجهر يفحص القصيدة أو مختبر يحلل خلائطها وعناصرها للكشف عن شفرتها الوراثية، لا يمكننا أن نبنش الكريات البيض والحمر والزرق والأرجوانية للقصيدة بحثاً عمّا يسكن فيها من أحلام وحكايات وأساطير وأوهام وذكريات.

كل ما يعرفه الشاعر عن صنيعه الشعري أنه يسافر مع الكلمات في رحلة عبر طرق لم يسبق لغيره أن طرقها، رحلة ما ورائية غالباً، تقود إلى مغامرة غير مأمونة في العالم ومع الذات بكل ما تجرعته وتشبعت به هذه الذات من تجليات للوجود جامحة ومؤثرة في عالم شاهق ومعقد ومفعم باللطائف والغرائب هو واقع وخيالات معاً أنّى كانت مصادرهما في الطبيعة والمعرفة.

ربما كانت قوة الشعر في كونه يضمر لغزه في جماله المحير، لا يمكننا تحليل قصيدة على طريقة تحليل قوس قزح علميا من دون أن نخسر جمال الشعر. شخصياً، لدى شغف مبكر، بكل ما هو أسطوري، بل وبكل ما هو لا مرئي وله صور تبتدعها المخيلة، إلى جانب شغف لا نهاية له بجمال الوجود. الأسطوري بالنسبة إلى الشاعر أقرب إلى أن يكون عالما موازيا يقف في جوار عالمه الواقعي. نحتاج الأسطوري بشدة لنثري خيالنا ونتحرر من سطوة العالم الواقعي. والخلاصة بالنسبة إليّ أنه لا يمكن استقبال شعري، وتذوقه والنفاذ إليه من دون أخذ هذه المسألة بعين الاعتبار. تداخل الأسطوري بالواقعي في ميولي واهتماماتي وفي عمل المخيلة هو ما يصنع قصيدتي. أما كيف يحدث هذا فهو ما لا أستطيع أن أشغل نفسي به. ولا أشعر بالحاجة إلى ذلك.

ارتباط الشعر العربي بالرحلة والسفر يعود ربما إلى أول نشأته. والشعر غالباً ما يصدر عن سفرين، سفر في المخيلة وسفر في الأرض. تجربة الشعر الإنساني كله تبرهن على هذا المعنى من معلقة أمرئ القيس إلى قصيدة محمود درويش عربياً. ومن أبيغرامات الشاعر السوري باليونانية ميليا غروس الجداري إلى ملحمة دانتي العابرة للثقافات، فلطالما كتب الشعر بفعل مغامرة المخيلة المسافرة، وخفق أجنحة السفر في الأرض.

الشعر وترجمته

ما من شاعر يستطيع أن يكون حكما على نتائج ترجمة شعره إلى لغات أخرى، لأن ما من شاعر يمكن أن يدرك أسرار صنعة الشعر في لغات وثقافات عدة. ربما يمكنه ذلك نسبياً مع لغة واحدة أخرى غير لغته الأم، لذلك لا بد أن نحتكم إلى معرفة أهل تلك اللغات. القليل الذي أعرفه عن ترجمة شعري أستمده أحياناً من قراءات وانطباعات قدمت لبعض الترجمات، وهو لا يسمح غالباً ببناء تصور عام دقيق. على أنني أشعر بالكثير من الراحة لما وقع من إقبال على ترجمة شعري إلى جانب شعر شعراء عرب آخرين يعتد بتجاربهم. اعتبر الترجمة فرصة جيدة للشعر، أن يُتداول الشعر في لغات غير لغته إنما يسهم في بناء جسر للذائقة الجمالية بين ثقافة شعرية وأخرى. ثمة رسائل جمالية وأخرى حضارية يحملها الشعر.

والسؤال الآن، هل أنصفت الترجمة الشعر العربي؟ ما أظن أن شعرنا العربي نقل أفضله إلى لغات أخرى، ترجم القليل من الشعر الجيد وهذا ينسحب على الكلاسيكي منه والحديث، وما ترجم من الشعر الحديث غالبا لا يعكس تنوع المدونة الشعرية العربية. محاولات قليلة لمترجمين أكفاء اشتغلت على نقل نماذج ممتازة من الشعر العربي. لكن حقل ترجمة الأدب العربي عموما محكوم باعتبارات ليست كلها إبداعية، وقليل منها رفيع المستوى، وغالباً لا يمكن الحديث عن حركة ترجمة منتظمة تسير وفق خطط ومعايير واضحة في الاختيار، ما دامت الترجمة محكومة باعتبارات فردية ذات طبيعة آنية ومرتجلة.

ومن تجربتي مع الترجمة، وعلى رغم أن شعري حظي بمترجمين ممتازين، إلا أنني ما أزال لا أعرف طبيعة استقبال هذا الشعر في لغة أخرى. ولأعترف أن ما يشغلني أكثر هو معرفة طبيعة استقبال القارئ العربي لقصيدتي. أقول هذا لأن لديّ تصوراً يرى أن الشعر في المجتمعات العربية رائج كفكرة أكثر منه حقيقة قرائية. والمشكلة أن ذائقة تلقي الشعر لم تستدرك التحولات الجمالية الثورية التي وقعت فيه على مدار القرن العشرين. تبدل الشعر ولم تتبدل الذائقة، أما وقد عبرنا إلى الألفية الثالثة، فما زال العمود الشعري قائما في مخيلة العربي، ولا تستطيع سوى الندرة من القراء تذوق الشعر الحديث، والتمتع بجمالياته الجديدة.

كارثة مزدوجة!

نظريا لا توجد ترجمة ترقى بمستواها إلى مستوى الأصل، إذا كان هذا الأصل مبتكراً ورفيع المستوى. هذه مسألة يمكن الاتفاق عليها والاختلاف معها. مترجمو الشعر الرصينون غالباً ما يعترفون بمشاق الترجمة، بل وباستحالة مكافأة الأصل في لغة أخرى. بالمقابل نسمع من البعض أن ترجماتهم جاءت أفضل من الأصل، ويمكن أن نجد بينهم من يشكو من اضطراره إلى بذل جهد مضاعف ليكون للقصيدة معنى أو حتى تكون مجرد قصيدة مقبولة في لغة أخرى لكون الأصل ركيكاً! وهذا شيء يدعو إلى الاستغراب حقاً، فلماذا نترجم قصيدة لا قيمة حقيقية لها في لغتها؟ الجواب غالبا أكثر غرابة، فثمة تكليف من جهة ما: مهرجان شعري، أنطولوجيا، أمسية شعرية.. إلخ، ومادام صاحب القصيدة وجد، بطريقة ما، في مقعد الشاعر، فسوف يفرض وجوده على هذا المقعد في محل شاعر غائب، وهو ما يفرض علينا أن نتعامل معه على هذا الأساس!

هذه كارثة مزدوجة.

والآن، ماذا يوجد في النصف الملآن من الكأس؟ لا بد أنه مشعٌّ ورائق ■

نوري الجراح

في أوائل ديسمبر/كانون الأول 2022

حسين جمعان



أطاريح في الزمن التاريخي الراهن

أحمد برقاوي

الأطروحة الأولى

الزمن التاريخي هو السيرورة التاريخية التي تنتج مرحلة جديدة ذات كيف مختلف عن قديمها. يعيش البشر في استقرار وتحولات، الزمن المستقر هو الزمن الذي لا ينتج حدثاً يحدد ملامح جيدة للانتقال والتحول. أما الزمن المتحول هو الزمن الذي يعيش مخاض الولادة.

الأطروحة الثانية

الزمن التاريخي هو سلسلة من الاستقرار والركود والانحطاط والنهضة والثورة بالمعنى الفلسفي.

والمتأمل للزمن التاريخي البشري العام يقع على صحة هذه الأطروحة، فقد انتقل البشر العصر الحجري والصيد، إلى عصر الزراعة، إلى عصر الصناعة إلى عصر الرقمية. كل هذه المراحل ثورات بالمعنى الفلسفي للكلمة.

الأطروحة الثالثة

إن تقسيم الزمن التاريخي الذي عرضه ماركس وتلامذته بوصفه انتقالا من المشاعية إلى العبودية ومن العبودية إلى الإقطاعية ومن الإقطاعية إلى الرأسمالية هو من حيث المبدأ تصور واقعي للزمن التاريخي، ولكنه لا يشير إلى تعينات الزمن التاريخي المختلفة إلا في حال واحدة ألا وهي أسلوب الإنتاج الآسيوي.

الأطروحة الرابعة

على المستوى المجرد ينوس الزمن التاريخي بين نهوض وركود، بين تأخر وتقدم ،بين استقرار وانفجار بين استمرار وقطيعة.

الأطروحة الخامسة

إن الزمن التاريخي ليس مجرد حركة موضوعية منعزلة عن الإرادة، سواء كانت الإرادة واعية وهادفة، أو كانت الإرادة عفوية.

الأطروحة السادسة

ولهذا فإن الزمن التاريخي هو جدل الإمكانية والواقع. لا يمكن لإرادة مهما توافرت على قوة أن تنقل التاريخ إلى حالة تجاوز إلا إذا كانت حالة التجاوز إمكانية قابعة في قلب الحالة المتجاوزة.

الأطروحة السابعة

كما أن هناك قطيعة معرفية هناك أيضاً قطيعة تاريخية، بل إن القطيعتين متلازمتان. فالآلة البخارية هي قطيعة معرفية خلقت إمكانية القطيعة التاريخية. وقس على ذلك.

الأطروحة الثامنة

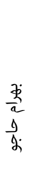
ينقسم الزمن التاريخي إلى زمنين: زمن تاريخي عالمي وزمن تاريخي محلي، والعلاقة بين الزمانين علاقة معقدة.

الأطروحة التاسعة

إن الزمن العالمي هو في الغالب زمن الدولة أو الدول العالمية التي تخلق نوعين من الزمن التاريخي: زمن الدولة العالمية الساعية للهيمنة ونشر معاييرها، وزمن الدول المحلية التي تعاني من أمرين متناقضين: الاختراق العالمي وقبوله فالاختراق العالمي ورفضه.

الأطروحة العاشرة

إذا كان الزمن التاريخي ركودا ونهضة وتجاوزا وقطيعة، فإن هذه المفاهيم الدالة على حركة التاريخ بعامة ذات تعيّن مختلف. فالانتقال من القرون الوسطى الأوربية إلى عصر النهضة، ليس هو الانتقال من عصر الانحطاط العربي إلى عصر النهضة العربية. فإذا كانت النهضة الأوروبية قد أسست للإنسانوية وولادة مركزية الإنسان في مقابل مركزية الإله في القرون الوسطى، فإن النهضة العربية واجهت الإجهاض بفعل قوة الرأسمالية


بهرام حاجو

الغربية الاستعمارية.

الأطروحة الحادية عشرة

إذا طالت العطالة التاريخية التجاوزية وفقد المجتمع نخبته، وماتت الفئات الوسطى المحركة للتاريخ بحكم آلات القمع المختلفة، وتفشّى الفساد والفقر ساد الركود التاريخي الخطير.

الأطروحة الثانية عشرة

وإذا استمر الركود التاريخي ولم تعد تميز السلطة القامعة لنهرية التاريخ بين الاستقرار والاستنقاع، تكون المستنقع التاريخي.

الأطروحة الثالثة عشرة

يتكوّن المستنقع التاريخي من جثث الإمكانيات التي ماتت وحُرم التاريخ من ولادتها، ومن الأحلام المجهضة والآمال التي تبخرت، والعنف الذي راح ينمو في النفوس، وإرادات الخلاص العقلانية وغير العقلانية، والأحقاد بكل أنواعها.

الأطروحة الرابعة عشرة

في اللحظة التي تضعف فيها لاعصبية الدولة التي تمنع النهر من الجريان ينفجر المستنقع التاريخي ويعم البلاء، فغياب النخبة عن صناعة التاريخ العقلاني وصعود الوسخ التاريخي المستنقعي لا يسمحان لعقلانية التجاوز أن ترسم البديل
.

الأطروحة الخامسة عشرة

الزمن التاريخي الراهن هو زمن المرحلة الانتقالية إلى عالم مختلف. والمرحلة الانتقالية هي مرحلة تسود فيها حالة موت القديم ومخاض ولادة الجديد الذي يحتاج إلى زمن يطول أو يقصر في ضوء الشروط الموضوعية المتنوعة لهذا المجتمع أو ذاك.

الأطروحة السادسة عشرة

إن مسار الراهن العالمي هو العولمة التي لم تأخذ صيغتها النهائية بعد، العولمة بكل ما تولّده من حاجات ومآزق وأزمات.

الأطروحة السابعة عشرة

لقد فككت العولمة بنية النظام الرأسمالي القديم القائم على ثلاثية الرأسمال والعمل والسلعة، وبروز المراكز والأطراف، وما تولد عنه من أيديولوجيات في كل أنحاء العالم، وانتقل العالم إلى ثلاثية الرأسمال والآلة الذكية والسلعة.

الأطروحة الثامنة عشرة

أدت الآلة الذكية إلى بطالة ما كان يسمى بالطبقة العاملة، وإفقار الفئات الوسطى، وضعف في سيطرة الدولة على بنية الإنتاج التي صارت عالمية، وفوق هذا وذاك، ماتت الأطراف وتغيرت بنية المراكز التقليدية.

الأطروحة التاسعة عشرة

تفضي المراحل الانتقالية تاريخياً إلى الحالات الآتية:

- مرحلة التجاوز والقطيعة والازدهار وولاد مستقبل يؤسس لراهن مختلف: ازدهار
- مرحلة الركود الطويل للراهن تاريخ: أزمة
- مرحلة التراجع عن الزمن التاريخي الراهن: مأزق.

ولكن يجب أن نميز بين المراحل التاريخية لمراكز الحضارة العالمية وتحولاتها، والمراحل الانتقالية للدول والمجتمعات الأقل تقدمًا على المستوى التاريخي. فضلا عن اختلاف الدول الناهضة.

الأطروحة العشرون

إذا كانت أوروبا وأميركا واليابان والصين وروسيا وما شابه ذلك من دول ناهضة قد انتقلت من مركزية الإله إلى مركزية الإنسان، وما تولد عنه من مركزيات الثروة والعقل والعلم، فإن العولمة قد خلقت في هذه الدول التناقضات بين مركزية الإنسان وما تولّد عنها من المركزيات آنفة الذكر، حتى صرخ الأوروبي بمصطلح موت الإنسان.

وما موت الإنسان إلا نهاية مركزيته لقاء مركزية الآلة والثروة والتي قضت على قيمة العمل قضاء عطل من الحاجة إلى يديه، وهذه هي البطالة الظاهرة والمقنّعة.

كما طرحت لأول مرة النتائج الكارثية لموت الطبيعة - أمّنا. فهل باستطاعة هذا العالم أن يتجاوز هذا البؤس الوجودي العالمي؟ هل يمكن للعولمة أن تجدد مركزية الإنسان دون تناقض بين الإنسان والثروة والآلة؟

الأطروحة الحادية والعشرون

إن الكثير من الدول التي كان يسميها سمير أمين ومفكرو أميركا اللاتينية الأطراف بالقياس إلى المراكز، لم تعد أطرافا، بل تحول بعضها إلى دول هامشية، وأخرى تعيش حالة نهوض بالقياس إلى تاريخها القريب.

فالدول التي تشهد الآن صراعات حول المستقبل وتعيش أشكالا من الحروب الأهلية العلنية والمضمرة، تمر في مرحلة انتقالية من الصعب توقع مصيرها.



بهرام حاجو

فالعراق واليمن وسوريا ومصر والسودان والصومال وتونس وباكستان وبنغلادش وما شابه ذلك تعيش تناقضات صعبة فلا هي قادرة على أن تكون في تيار التقدم العولمي ولا هي بقادرة على أن تظل كما هي الآن، ولم تنتصر فيها بعد أيّ مركزية من المركزيات التاريخية. ولهذا، فإذا كانت الدول المركزية السابقة تعيش أزمة تغير، والأزمة انقطاع مؤقت في المسار المتقدم، فإن هذه الدول تعيش حالة المأزق التاريخي الذي يتميز بطول المدة والعجز عن التوقع. فيما كوريا الجنوبية وبعض دول نمور آسيا، ودول الخليج العربي والسعودية، تعيش حالة نهوض تاريخي يستجيب لروح العولمة. ولهذا فراهنها ينطوي على توقع مستقبلها.

الأطروحة الثانية والعشرون

هل يمكننا القول بأن الراهن يشهد تناقضاً بين مركزية الإنسان من جهة ومركزية العلم في تعينه في ثورته المعلوماتية وما يترتب على ذلك بازدياد مركزية الثروة على حساب مركزية الإنسان؟

لا شك بأن هذا التناقض واقع في كل أنحاء الوجود الإنساني الآن، وهذا ما يخلق حالة من الضياع لم تشهد مثله البشرية.

غير أن هناك بلدانا في العالم مازالت تعيش التناقض بين مركزية الإله ومركزية الإنسان، في مرحلة الضياع هذه. ويشهد راهن هذه البلدان ما يمكن تسميته بالصراع من أجل مستقبل يقيم في الماضي ومستقبل يتجاوز الحاضر.

الأطروحة الثالثة والعشرون

إن الراهنة هو حقل الممكنات المختلفة والمتناقضة، هذه الممكنات بقدر ما هي واقعية، بقدر ماهي من خلق الإرادة، ومرتبطة بدورها بالإرادة البشرية، وممكنات التأخر التاريخي، والضياع الإنساني، ودمار الطبيعة، لا تقل عن ممكنات التجاوز.

إن الفلسفة وهي تكشف عن هذا كله فإنها توفر لإرادة التجاوز قوة فاعليتها، فمكنات التجاوز إن ماتت فإنها تميتنا معها، وعند التاريخ البشري الخبر اليقين.

فيلسوف فلسطيني من سوريا مقيم في الإمارات



مقال

الناقد العربي وسراب النظرية

عن تاريخية الأطروحة وجدواها

شرف الدين ماجدولين

ينطلق هذا المقال من افتراض مركزي يرى أن البحث عن تجليات "نظرية نقدية عربية"، أو إمكانية وجودها، أو مقومات نهوضها، تفتقد كلها إلى مسوّغات وظيفية، تتضمن ما يبرّرها، في نوعية الإنجاز النقدي، وطبيعة تراكمه، وصيغ تأثيره. بالقدر ذاته الذي أضحى فيه البحث عن ملامح "نقد عربي" بما هو ممارسة متّصلة برصيد الأجناس الأدبية العربية الحديثة، سؤالا "مُتَرحِّلاً"، عبر عقود التاريخ المعاصر، في مجمل الأقطار العربية، متخلّلا مختلف الاجتهادات النقدية والنّهج القرائية المستشرية في هذا المحيط القومي؛ باعتبار أن ما تأتّى عن هذه المواكبة التحليلية والتقييميّة من محصلات نظرية ومفهومية، مجرد صدى لتبيئة غير سوية لنهج غربية، أو مواءمة تلفيقية بينها وبين مهارات نقدية بلاغية ونحوية مأثورة.

ولعل هذا الوضع غير المطمئن لمسارات العمل النقدي، في نظر المجتمع الأدبي العربي القلق، والضاج بعدد لا حصر له من المنتجات الشعرية والروائية والمسرحية والقصصية...، التي لا تكاد تعثر فيها إلا على قلة قليلة من الأصوات والنصوص على منفذ إلى خريطة التداول والانتشار عبر الكتابات النقدية، هو ما جعل سؤال البحث عن "نظرية نقدية عربية" متكررا، والتشكيك في قيمة "النقد العربي" مسترسلا في الوجود، طالما ثمة دوما عدم اقتناع بمحصّلات اشتغال عملية الوساطة النقدية، وتبخيس لقاعدتها المنهجية والفكرية.

وبصرف النظر عن العدد الكبير من الأجوبة التي تواترت عبر العقود الأربعة الأخيرة عن ممكنات "النظرية النقدية العربية" أو ملامح "النقد العربي" وقاعدة اختلاله المفترض، التي استجلبت عددا معتبرا من التحاليل والتصانيف المراوحة بين التطرف العقائدي [1]، المناهض لكل أشكال الصلة بالمعارف الغربية، وتلك التي تبرز التعارض بين مفهوم "النظرية" وحدود العرق واللغة والجنس، (إذ أن محتوى هذا المفهوم يتسم بانطباقه على مطلق الإبداع الإنساني [2])، فإن استثارة جديدة لسؤال "نظرية نقدية عربية" من شأنه، على الأقل، أن يضع في بؤرة التأمل، "تاريخية" الأطروحة، وجدواها، بصرف النظر عن شرعيتها.

التنظير النقدي والتأصيل النظري

في هذا السياق يجدر الالتفات إلى عنوانين مركزيين في مسار النقد العربي المعاصر، في اقترانهما بصراع التقليدية والحداثة، متصلين بشكل مباشر بماهية "النظر النقدي العربي" ، ومسائلين معا لاحتمالات وجوده، ومبررات البحث عن آفاق تحقيقه لجوهر آلية الوساطة القرائية والتحليلية، في صلتها بجوهر العقيدة الثقافية، الأول هو كتاب "محمد مندور وتنظير النقد العربي" لمحمد برادة، والثاني كتاب "النقد العربي، نحو نظرية ثانية" لمصطفى ناصف، وهما يشكلان إجابتين متعارضين، ويُمثلان لحظتين فارقتين من "تاريخية" التساؤل بصدد "نظرية نقدية عربية".

والحق أن كتاب محمد برادة عن "محمد مندور وتنظير النقد العربي"، بصرف النظر عن محصلاته بصدد المجهود التنظيري للناقد المصري، فإن منطلقه الأساس يلتفت إلى إحدى الانشغالات الأساسية التي رافقت التفكير في نظرية نقدية عربية، وتحديدا منها تلك المتعلقة بالارتهان المسترسل في الزمن للمناهج النقدية والفكرية في الغرب، حيث يقول في مقطع من مقدمة الكتاب:

"من بين الأسباب التي حدت بي إلى اختيار دراسة أعمال الناقد محمد مندور، ما لاحظته من تفاوت مستمر بين النقد العربي المعاصر والنقد الغربي، ذلك أن ثقافتنا تتأخر دائما في التعرف على الاتجاهات والمذاهب الأجنبية، وكثيرا ما يتم التعرف بعد أن تصبح تلك الكتابات مستنفدة لأغراضها عند من صاغوها. يضاف إلى ذلك أن هذا التعرف قلما يكون تاما ودقيقا، ويلزمه الكثير ليصبح مبنيا على فكر نقدي قادر على التمثل والاستيعاب" [3].

ولعل هذا المنطلق هو ما جعل التفكير في "النقد العربي" منصهرا في مأرب التأصيل النظري لمساعي المواءمة التي أنجزها روّاد النقد العربي بين المفاهيم والنهج الغربية وممارساتهم النقدية، لاسيما في حالة مندور الذي مثل نموذجا مؤثرا في المنتصف الثاني من القرن الماضي، من هنا كان "التنظير" محاورة لأسس الفكر النقدي في علاقته بعدّته المفاهيمية، وإن كان عبر تجربة فردية، بقدر ما شكّل صيغة لترسيخ بداهة الاستلهام من المعرفة النقدية الغربية، ما دامت تمثّل وضعا

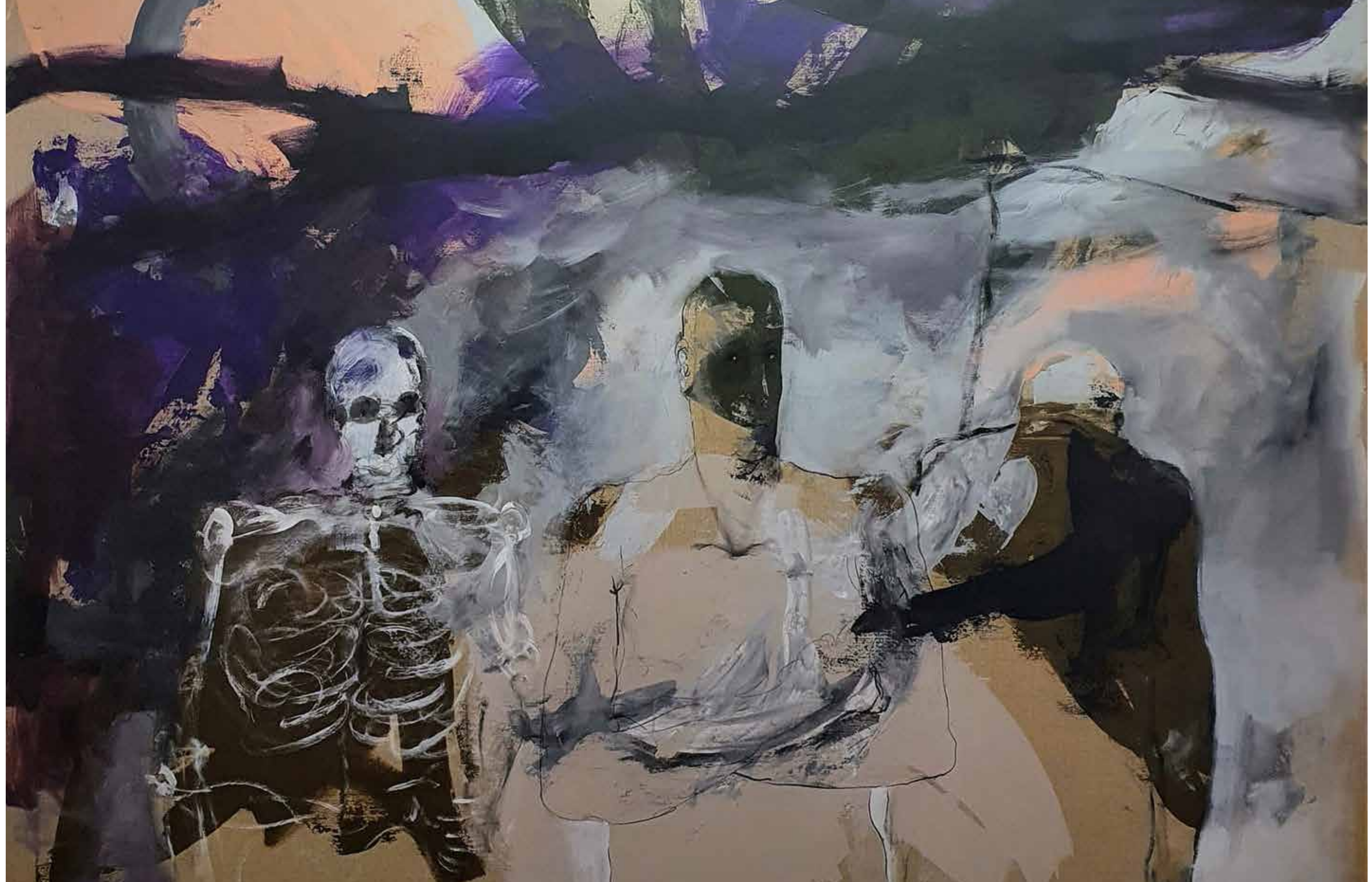


بهرام حاجو

متقدما في التفكير بصدد الأدب وأجناسه والعلوم المواكبة له؛ من اللسانيات إلى سوسيولوجيا الأدب إلى البلاغة الجديدة إلى السرديات والسيميائيات، إلى الدراسات الثقافية المقارنة... وإنما يبرز الخلل في الفاصل التاريخي الذي يحول دون المساهمة النقدية العربية في تطوير تلك النهج والمعارف، ويقلص من أثرها في المجتمع الثقافي العربي.

والشيء الأكيد أن أطروحة "التنظير"، في هذا السياق، تتخذ لها عمقا سجاليا تجاه أنماط التفكير التقليدي، في الممارسة النقدية المتناولة للنصوص الأدبية، القائمة في أغلبها على "الشرح البلاغي بمعناه القديم" [4]، أي أنها تنطلق من قاعدة الانتصار لفكر الحداثة، التي تمثلها الدراسات النقدية الغربية، بهدف اختراق نقيضها المستقر والسائد، والمتحكم في قلاع الأكاديمية العربية، بما يتوفر عليه من سلطة نابعة من: "كونه متلاحما ومشخصا في قوى وبنيات اجتماعية سائدة"[5]. ولا يعزب عن النظر في هذا الصدد أن "التنظير" يكاد يناقض مسعى الانشغال بـ"نظرية نقدية عربية"، بل إن هذه العبارة لا تجد تعريفها هنا إلا بوصفها تصالحا مع المكتسبات المفهومية والمنهجية التي كفلتها الدراسة في أوروبا لرواد النهضة من طه حسين إلى محمد مندور؛ إنها الترجمة الثقافية بالمعنى الواسع لحصيلة "التعلم" والاستكشاف النقدي، وتصريفه في الجامعة وفي المشهد الإبداعي، لارتياد أفق مختلف، لن يكون في النتيجة إلا أحد علامات "النهضة"، وبتعبير أكثر اختصارا لن يشكل "التنظير"، بما هو غاية، إلا الوجه النقيض لذهنية التقليد.

وبعد أكثر من ثلاثة عقود على إنجاز محمد برادة لأطروحته، صدر للناقد المصري مصطفى ناصف كتاب "النقد العربي: نحو نظرية ثانية" وهو المحاولة التي تمثل الوجه المقابل "لتنظير محمد مندور" بالنظر إلى رهانه على التراث النحوي والبلاغي لإعادة إنتاج نقد أصولي (حتى لا نقول تقليديا)، وتظهر فيه دعوى "النظرية" ملتبسة بصياغة تأويلات مستحدثة لمقولات "اللفظ" و"المعنى" و"النظم" و"البيان" وغيرها، في صلتها بالمدار الثقافي للأسلوب العربي، وبحواضنه المعرفية والأخلاقية؛ لينتهي إلى خلاصات تحليلية تتخذ لها من اللسان العربي، وما ارتبط به من أسباب التبيين وطرائق التبليغ، المرجع والمقصد معا، يقول في مقطع دال من الفصل الرابع الموسوم بـ"الكلمات بين التغير والثبات": "إن رؤية الكلمة من جوانب متعددة درس قيم ورثناه عن تقاليد الأجداد في ميدان التفسير. لقد أدركوا أن رؤية الكلمة من جوانب متعددة هو نفسه مبدأ الحوار. كان مبدأ التصويب والتخطئة محكما في دائرة التشريع، وكان المجال في خارج التشريع فياضا بالحوار، يعني يتجنب الصدام المسموع بين الكلمات، ومن أجل تجنب مبدأ الصدام بحث الأجداد في النص وإشاراته وتورياته ولوازمه القريبة والبعيدة" [6].



يتأسس جوهر الاعتقاد في هذه المقطع كما في مجمل مباحث الكتاب على قاعدة استيضاح دلالات نقدية غير مألوفة، نابعة من عدة "التفسير" (وهو ممارسة قرائية قصاراها استجلاء المعاني)، وطرحها مجددا للتداول النقدي، بوصفها منفذا لخصوصية نقدية تستند على فرادة اللسان العربي. بيد أن ما لا يتيسر استيعابه عبر مختلف مفاصل الأطروحة النقدية، هو كيفية تحول تلك الدلالات المستبطنة في المأثور عن "الأجداد" إلى "تنظير" للأدب (بغير معناه الكلاسيكي)، وللمعارف الأدبية، التي تخطت عتبات النحو والبلاغة، كما أن معايير "الخطأ" و"الصواب" وحتى "الحسن" و"القبيح" لم تعد كافية بما هي تشريعات تضمر قواعد يستوعبها المنطق، من هنا يمكن فهم الوازع الذي يدفع بعدد كبير من المتحمسين لقواعد "التفسير"، بما هو مدخل لتشييد هوية نقدية عربية، إلى الانحياز لأجناس مخصوصة من الإبداع الأدبي، في طليعتها الشعر العربي الفصيح المبني على أساس نظرية العمود، وهو الانحياز الذي تُفسّر مذهب مصطفى ناصف في كتابه عن النقد العربي؛ حيث لا يوجد في أيّ من مباحثه ما يسوّغ عدم الكلام عن الرواية والقصة والمسرح وغيرها من الأجناس، بل وتكرار الإحالة في كل مرة إلى مرجعيات نقدية ألِفت قبل قرون، دون سواها.

النقد والهوية واللسان

في كتاب "بدايات" لإدوارد سعيد، وهو المكرس في مجمله لإشكال "البداية" بمختلف مستوياتها البنائية وأبعادها الرمزية في الأدب الغربي، يخصّص بعض الصفحات في مطلع الفصل المعنون بـ"الرواية باعتبارها قصدا لبداية" للحديث

عن الرواية العربية، وسيرة طه حسين "الأيام"، في هذا الفصل يقوم بـ"التنظير" للبدايات من حيث هي ماهية تعبيرية وقاعدة سردية ومرتكز تخييلي جوهري في الخطاب الأدبي، بالاستناد إلى خصائص متصلة بالسرد العربي الحديث، بما يتواءم وإعادة تركيب اشتغالات فعالية "البدء"، حيث يرد في مقطع من مستهل الفصل، ما يلي:

"يتضمن الأدب العربي الحديث روايات، لكنها تقريبًا من هذا القرن [أي القرن العشرين]. إذ لا يوجد تقليد مأثور تطورت منه الأعمال الحديثة؛ ومن الواضح أن الأمر ليس بهذه البساطة، بيد أنه من المهم أن نفهم أن الرغبة في إنشاء أساليب بديلة، كانت لزيادة منسوب الواقعي في التعبير، على الرغم من أن فعل الكتابة (وهو أحد الدوافع الكامنة وراء التقاليد الروائية في الغرب) معاد لوجهة النظر الإسلامية تجاه التعبير... فلفظ "هرطقة" في العربية مرادف لفعل "ابتدع" أو "بدأ". فالإسلام ينظر إلى الإبداع بوصفه نسقا مكتملا، لا يمكن الزيادة فيه أو النقصان" [7].

لا شك أن ظهور الرواية العربية من خارج التقاليد التراثية يمثل ظاهرة مغرية لتحليل خلفيات "البداية" ودوافعها، لاسيما أنها تنهض على مرجعية مناقضة لأصول الكتابة التراثية، كما أن "ابتداعها" يمثّل، بمعنى ما، تجديفا أدبيا، وخروجا عن نسق الكتابة العربية مكتمل الأركان، إن هذا الافتراض يتجانس إلى حد كبير مع الصدى الذي خلفته الإصدارات الروائية الأولى التي اعتبرت فنا هامشيا وقولا مارقا. بيد أن ما يهمّنا في هذا التحليل أساسا، هو جوهر عملية "التنظير"، التي تجعل الظاهرة المنتسبة للثقافة العربية، جزءا مركزيا من مرجعيات بناء "نظرية نقدية" لـ"البدايات" في الخطابات الأدبية، بما يجعلها غير "غربية"، على نحو كليّ، على الأقل في هذا الحالة.

لكن لنعد إلى المنطلق، فالثابت أن إدوارد سعيد ناقد أميركي من أصل فلسطيني، وهو ملم بالعربية وبأدبياتها ومنتجها الأدبي، وتلقى جزءا معتبرا من تكوينه في مصر، كما أن الثقافة الإسلامية هي عنصر مهمّ في مقومات هويته، لكنه في النهاية يكتب بالإنجليزية ومن داخل التقاليد الأدبية الغربية. غير أن ما يميزه، ضمن خريطة مُنظّري الأدب المعاصرين على الصعيد العالمي، هو تعدد مرجعياته اللسانية وازدواجية هويته؛ من هنا يمكن اعتبار تنظيره بالنسبة إلى من يُؤرقه سؤال "النظرية النقدية العربية" حالة مثالية، فالأساس هو الانطلاق من القاعدة الإبداعية لصوغ المفاهيم والتحليلات ثم التنظير للظواهر والأبنية. هل يحلّ هذا النموذج المشكل؟ أم يعقده أكثر ؟ إذ ما العلاقة التي يمكن أن تنهض في حقول الجماليات والتعابير بين النقد والهوية واللسان؟

ما تعلّمنا إياه القراءات التاريخية لتطور النقد العربي، أن الطفرات الأساسية في فهم النصوص الأدبية التراثية والحديثة كانت مقرونة بالانتماء لمجتمع المعارف الغربية، من بدايات الاعتناء الاستشراقي بالمخطوط العربي، إلى إعادة قراءة التراث السردي والشعري من منطلقات منهجية تطورت في ممارسات النقاد الأوربيين والأميركيين، لهذا يمكن فهم القطائع التي أحدثتها كتب من قبيل "في الشعر الجاهلي" لطه حسين، و"من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده" لمحمد خلف الله، و"جدلية الخفاء والتجلي" لكمال أبوديب، و"ألف ليلة وليلة في أصوله العربية الأولى" لمحسن مهدي، و"المقامات: السرد والأنساق الثقافية" لعبدالفتاح كيليطو، و"النقد المزدوج" لعبدالكبير الخطيبي، وبعض هذه الإصدارات كتب بغير العربية، في


بهرام حاجو

الأصل، وبعضها الآخر كتب داخل الوسط الثقافي الأوربي أو الأميركي، كما أن بعض مؤلفيها أمضوا حياتهم أساتذة في بعض أرقى الجامعات الغربية. وفي مقدمات عدد من تلك المؤلفات يتجلى التطلع الدائم للناقد العربي إلى تبئية "الأدب" و"التعبير" العربيين ضمن خارطة الإنتاج المعاصر، التي تتحوّل فيه الهوية واللسان إلى مجرد منطلق (أو "بداية" بتعبير ادوارد سعيد)، بينما الهدف هو "المنتج الأدبي" بروافده المتعددة. في هذا المستوى من التحليل يمكن أن نستوعب إلى حد كبير مدى إسهام التعدد اللساني/الثقافي، والهجانة الهوياتية، في تشييد صرح "النظرية الأدبية المعاصرة" التي لا تدين لعرق محدد أو لسان أو جغرافيا، بدءا من الإسهام اللامع لكل من تزفيتان تودوروف وجوليا كريستيفا (الوفدين من أوربا الشرقية) في صناعة مجد النقد الفرنسي المعاصر، وانتهاء بأثر إدوارد سيعيد (ذي الأصل الفلسطيني) وهارولد بلوم (ذي الأصل



اليهودي الأوروبي) في الوسط النقدي الأميركي.

مفارقات التمركز النقدي

ألا يفسر هذا التشابك اللساني والهوياتي الواسم للحداثة النقدية إلى حد كبير صدور أغلب دعوى "النظرية النقدية العربية" عن عروبيين أو مُعَرَّبين (غير مُلمّين أو منفتحين على لغات أجنبية؟) إذ الخلفية الرافدة لجوهر الانحياز إلى "الخصوصية" هنا، بصرف النظر عن القصور اللغوي والمعرفي، هي التوظيف الأيديولوجي له، في مجابهة مترحّلة، عبر الزمن العربي المعاصر، بين طرفين متقاطبين، بمجازات متبدلة؛ إنها الوجه العرقي للتمركز العقائدي الأصولي الذي أنتج وسما دينيا لمختلف الفنون التعبيرية، جُمعت كلها تحت عنوان: "نظرية الأدب الإسلامي" الذي يشمل الإبداع المسرحي والشعري والروائي والقصصي، فضلا عن النقد والتنظير للأدب، ولعل عددا كبيرا من الأدبيات التي أنتجها دعاة "النظرية النقدية العربية" تتقاطع في استنادها إلى قاعدة التمركز الثقافي مع دعاوى الوسم العقائدي للإبداع، فكلاهما يلتقيان في "تقديس الأصول"، وإغلاق منافذ التقاطع والجدل مع التيارات الفكرية والنقدية والإبداعية العالمية. ومن ثم أضحى الانتقال بديهيا، في "الأصوليتين" معا، من الضوابط النوعية في الخطابات الروائية والقصصية والمسرحية والشعرية في المشهد الإبداعي العربي المعاصر، إلى مقوّمات الهوية العقائدية والقومية، أي الانتقال من قواعد ذات طابع جمالي إلى قيم ذات كنه أيديولوجي.

في مقطعين من كتابين مثل أولهما الخلفية العقائدية والثاني الخلفية القومية يتضح التقاطع في قاعدة التّمركز حول الهوية، لتبرير اصطناع "نظرية خاصة"، لا تخلو، في العمق، من جوهر عنصري، والسعي إلى ابتداع معرفة أدبية بمواصفات مغلقة. المقطع الأول لعماد الدين خليل، وهو من أكثر الدعاة لنظرية الأدب والنقد الإسلاميين توازنا، إذ يقول في معرض التعقيب على دعوى كاتب إسلامي آخر هو محمد إقبال عروي بصدد طبيعة التمثل النقدي للمناهج النقدية الغربية، ما يلي: "إننا بإزاء فرص للتوظيف [يقصد المناهج الغربية] في سياق حركتنا الأدبية تزيدها نموا وخصبا واكتمالا، وتقرّبنا أكثر من لغة العصر ومن الوصول إلى الآخرين خارج الدائرة الإسلامية نفسها، لكي تقنعهم بمعطياتها في هذا الجانب أو ذاك من جوانب النشاط الأدبي: إبداعا أو تصوّرا أو دراسة أو تنظيرا أو نقدا... وسيكون من فضول القول التذكير بأن الاندفاع غير المبرمج باتجاه الأخذ عن النشاط الأدبي الغربي، دونما ضوابط ولا معايير إسلامية تفرز وتعزل وتميز وتختار، سيكون نوعا من الانتحار الثقافي، لأنه يقود إلى فقدان الهوية والذوبان في منظور الآخر" [8].

بينما يشير المقطع الثاني للناقد المصري عبدالعزيز حمودة المستند إلى خلفية لسانية/قومية إلى النزعة ذاتها مع فارق في الوعي بالقضايا الجمالية للأجناس الأدبية؛ حيث يقول:

"إن الأصالة التي نتحدث عنها، في مواجهة المعاصرة، لا يقصد بها، ولا ينبغي أن يقصد بها، العودة للتراث ودراسته وقتله بحثا، ثم تجميده فوق رف من رفوف الذاكرة الثقافية البعيدة والمنسية؛.. إن ما نتحدث عنه هو الأصالة التي تمكن العقل العربي اليوم من تطوير هوية واقية.. في مواجهة الأخطار القادمة مع النقل عن الغرب دون تمييز" [9].

كلمة "خطر" وما يتصل بها من قرائن وإبدالات وصفية، تنهل من مدونة الصراع الثقافي، من قبيل "التهديد" و"الغزو" و"الاستلاب" و"التبعية" و"الذوبان" و"التغريب"، هي منافذ فهم ذهنية "التنظير" التي تتحدث عن "أدب" و"نقد" لا وجود لهما، إلا على نحو افتراضي، وإلا فما هي الترجمة العملية لـ"نقد عربي يطور هوية واقية"، ولمَ حصر النقد، من الأساس، بدائرة القيم؟ والحال أن طموح التنظير يكمن في تخطي لا عقلانية الهويات المغلقة. لكل هذا لا يمكن النظر إلى ثقافة "التنظير" المتمركز في عدد كبير من خطاباته تجاه ثقافات العالم إلا بوصفه تجليا من تجليات النزعة الانعزالية المترحّلة المناهضة لمفاهيم الانفتاح والتعدد والحوارية، وهي الانعزالية التي يمكن أن تتشظى مع مرور الزمن إلى دوائر أكثر انغلاقا ولا تستند إلى رصيد إبداعي، لتنشأ تدريجيا مسمّيات دون كنه من قبيل "نظرية نقد مغربية" و"نظرية نقد مشرقية" وغيرها من الأوصاف المفرغة من المعنى.

تركيب

تأسيسا على كل المقارنات التي انتهجها المقال في إبراز صيغ تداول سؤال "نظرية نقدية عربية"، وأنحاء توظيفه في تغذية سجالات مترحّلة عبر الزمن، لا تخلو من مضمون زائف، يمكن الانتهاء إلى كون مسعى التنظير مثل لحظة فارقة في المواجهة بين قطبي الحداثة والتقليد النقديين في الثقافة العربية المعاصرة، في سياقات تكاد تكون متماثلة ومتكررة، أعيد فيها، دوما، طرح سؤال الجدوى من النهل من مفاهيم ومناهج النقد، ونظرية الأدب، في الغرب، لتبرير تقوقع هوياتي لا يستند إلى مسوغات أدبية وجمالية، في الآن ذاته الذي مثل فيه النقد العربي المكتوب بلغات أجنبية والإسهام الأوروبي والأميركي في دراسة الآداب العربية تجربة لامعة ونافذة الأثر، هذا وتكاد تجمع أغلب القراءات التاريخية لمسار النقد العربي الحديث والمعاصر، على أن أيّ محاولة لتشييد قواعد "نظرية عربية" لم تخلف أيّ صدى في الوسط النقدي والأكاديمي العربي من المحيط إلى الخليج، وما لبث أن تلاشت مزاعمها أمام تراكم صيغ الاسترفاد المعرفي من المنجز النقدي العالمي، المؤسسة على مبدأ التثاقف والعمق الإنساني للأدب.

ناقد وأكاديمي من المغرب

هوامش

[1] - صدر فيها في هذا السياق عدد كبير من المؤلفات ذات الطبيعة الأيديولوجية التي تحول النقد إلى مجال لتصفية الحساب مع فكر الحداثة، لعل أشهرها كتاب الباحث المصري عبد العزيز حمودة، "المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية"، (سلسلة عالم المعرفة، رقم: 272، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 2001)، وقد ناقش المبحث الأخير من هذا المقال، بعض أسئلته ودعاواه النقدية.

[2] - راجع على سبيل المثال مقال صلاح فضل، "هل توجد نظرية نقد عربية"، مجلة العربي، الصيغة الرقمية، المنشورة في موقع المجلة على الشبكة، عبر الرابط التالي:

http://www.3rbi.info/Article.asp?ID=9745

حيث يقول في أحد المقاطع، ما يلي "إن مصطلح نظرية نقدية عربية يصبح مصطلحًا مغلوطًا... فلكي تكون نظرية فلا بد أن تكون إنسانية وعامة لكل الشعوب، ولكي تكون عربية لا بد أن تكون قومية مرتبطة بهوية قومية محددة مما يجعل الجمع بينهما تلفيقًا للأضداد. وعندما نستعرض تاريخ النظريات بالفعل، لا يكون بوسعنا أن نتحدث عن نظرية فرنسية في العلم أو إنجليزية في الفن، لأنها إمّا أن تكون نظريات علمية أو لا، أما أين نشأت؟ وفي أيّ لغة نبتت؟ ومن رحم أي ثقافة تولدت؟ فهذا موضوع آخر لا يبرر أن نصفها بالصفة القومية، أو ننسبها إلى هوية أو لغة، ولكن من الملاحظ في النطاق العالمي أن هناك إسهامات جذرية مؤسسة تقوم بها شعوب مختلفة." (الأسطر: 52 - 57).

[3] -محمد برادة، محمد مندور، وتنظير النقد العربي، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، 1986، ص7.

[4] - المرجع نفسه، ص 189.

[5] - المرجع نفسه، ص 189.

[6] -مصطفى ناصف، النقد العربي، نحو نظرية ثانية، سلسلة عالم المعرفة، رقم، 255، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2000، ص 82.

[7] -Edward Said, Beginnings , Intention and Meethod, Granta Books, London, 1997, p 81.

[8] - عماد الدين خليل، الغايات المستهدفة للأدب الإسلامي، محاولات في التنظير والدراسة الأدبية، دار الضياء، عمان، 2000، ص 15.

[9] - مرجع مذكور، ص 486 - 487.



عبور النهر مرتين

سامي البدري

بعيداً عن تصور هرقليدس العجوز، فإن الإنسان يعبر ذات النهر مرتين وثلاثا، تحت طائلة الموت. والموت يصيّر أنوفنا جسوراً ليعبر عليها ما يطيب له من عديد المرات، دون أن يسأله أحد عن هويته أو يفتش حقائبه.

نحن نولد رغم أنوفنا ونموت رغم أنوفنا. ورغم ما يكتنف فرضية أن (من يستطيع تجنب الولادة، فهو بالتأكيد يستطيع تجنب الموت) من سذاجة وتبسيط، إلا أنها تبقى فرضية جدل على جدول الفلسفة. أنت تبدأ (تولد) بمكافأة الحياة ويحكمك تصور أنها مكافأة كبيرة، وتداوم على المحافظة عليها وحمايتها، بحكم غريزة البقاء، إلى آخر لحظة تسبق الموت، ولكنك في لحظة الموت تشعر أنك مضحوك عليك، وأن الحياة لا تصلح أن تكون مكافأة، ليس لأنها مليئة بالشرور والعذابات والمرض، بل لأنها لا شكل حقيقيا لها تستقر عليه أولاً وتعرفها من خلاله، وأيضاً لأنها تنتهي نهاية شنيعة، تصفي حياتك وتنفيك إلى مكان ضيق يحيلك إلى طعام لأسخف أنواع الحشرات التافهة ثانياً.

دعوني أجنح إلى لغة الأدب لأقول متخيلاً أن المرء يذهب إلى "دالاس" أو "نيويورك" الأميركيتين، ليعيش حياته أو لينهيها، وأنا لا أعني تحديد هذين المكانين بذاتهما، إنما فقط لأنهما مكانان مشهوران؛ وبالتالي فنحن في هذا المكان (الأرض) لنبدأ الحياة، وبدأناها بالفعل منذ ملايين السنين وبذلنا جهداً عظيماً لتطويرها وتحسين ظروفها وتجميلها، ولكننا لم نوفق، إلى الآن، في عملية تدميرها أو إيقاف عنصر تدميرها، الموت. وربما نحن لم نوفق في إيقاف عجلة الموت الهدامة لذواتنا، ليس بسبب العجز في البحث، إنما لأننا نبحث في "مكان آخر"، المكان الآخر الإشكالي الذي يدير لعبة مقولة "الحياة في مكان آخر" ومقولة أو فكرة "الأشياء تحدث في حياتنا ونحن غائبون"، وهذا طرف وأحد من أوجه الإشكالية التي نعيشها ونعانيها في فهم الحياة وجمع كل أطرافها في قوس نظرنا وتحت يد كل ذات منا، باعتبار أن كل ذات منا ترى أنها جزء من محور الكون وهي مكافئة وموازية لباقي الذوات، أو على الأقل، أن من حقها أن تكون كذلك.

وبتدقيق النظر نجد أن هذه الإشكالية هي محور مشكلتنا مع الموت، فلو ألغي الموت سيبدو الأمر بصورة أخرى، ليس بسبب توفر الوقت الكافي لزيارة الأماكن التي تكون فيها الحياة، أو لتحدث الأشياء ونحن حاضرون، بل بسبب توفر فعل السيطرة والزمن على سد الفراغات في لوحة الحياة، وبالتالي لوحة أفكارنا عن الأمر ككل، كما في حالة الواقف على جبل يطل على قرية صغيره ويتمكن من رؤية جميع أطرافها، دون مضايقات قدرية مفاجئة.

وربما، وبلغة الأدب أيضاً، يمكنني أن ألخص الحالة، حالة وضعنا أمام سلطة الموت وعدم تقديمه التبريرات المقنعة لمواصلة فعله، بحالة من تجبره الظروف على الوقوف في حضرة ملك أو مسؤول كبير في الدولة، ممن لا يمكن أن تشعر بالراحة في حضوره، فتبقى كالمعلق من ياقة معطفه، رغم ملامسة قدميه للأرض، إلا أنه يستمر بتحويل ثقل جسده من قدم إلى أخرى بلا سبب أو هدف حقيقي، تحت ضغط الشعور بعدم الراحة، لأنه في المكان الخطأ في تلك اللحظة، وأنّ لا شيء يستحق أن يكون من أجله في ذلك الوضع أو الموقف غير المريح. فلست هنا (في الحياة) لأبقى أحوّل ثقل جسدي من ساق إلى ساق، بسبب شعور عدم الراحة، بل أنا هنا المالك ومن حقي أن أقف على كلا قدميّ وأنا بمنتهى الارتياح. ولكن الصورة في حقيقتها هي أني عندما أكون في الخارج (خارج تفكيري بذاتي) أكون في حضرة الملك، وعندما أكون داخلها يتربص بي فعل الموت خلف الباب.. أي باب؟ لا أعرف.. ولكن مع ذلك، فالباب موجود، رغم عدم رؤيتي له في أغلب الأحيان، والعدوّ رابض خلفه بالقطع.. لماذا وإلى متى؟

هل هذه هي الإشكالية في أبسط تصور عنها؟ الوجه الأوضح للإشكالية يتمظهر في سلوك وتراتبية التاريخي الذي أقحم، كمعيار قياس صلاحية وتوافقية للواقعية أو تناسبية الأفكار وأرجحيتها، في السلوك العام (الحياة) أو نظامها الأخلاقي (هل عليّ أن أقول الثقافي؟) العام، الذي بني على فكرة قدرية الموت المحتومة والتي لم يعد هناك ما يقال بشأنها، بعد الملايين من

بهرام حاجو

السنين الطويلة لتأريخ فعله، والذي مازال سارياً وعاملاً، بنفس حدته وعشوائيته التي بدأ بها. والمشكلة لا أحد يمتلك في رقبته حبل نيكوس كازانتزاكي (حبل الحرية الذي يطرحه في رواية زوربا اليوناني) الأطول في الحياة، أي إننا إلى الآن لم نمتلك أيّ شكل من أشكال المناورة مع الموت، وكلنا نموت بنفس الطريقة التي مات بها آباؤنا وأجدادنا... إلى زمن حياة الكهوف.

ورغم أن الإنسان لم يستسلم، في حقيقة الأمر في داخله، يوماً لشرعية الموت وأحقيته، إلا أنه وقع وما يزال يقع تحت غواية النصوص، وسلطة نرجسية هذه النصوص، وهذه المشكلة هي التي كرّست غواية الاستسلام لفكرة الموت، وثبطت من عزيمة الإنسان في التمرد عليها، كسلطة نصوص. وطبعاً فإن هذه المشكلة هي وليدة سلطة التاريخي، بشكليها المعنوي (النصي) والسلطوي، الذي استمد ويستمد وجاهته من قوة المؤسسة التي تفرض النصوص (الإكليروس)، والسلطة التي تحميها، بصفتها اعتبارا معنويا، السلطة السياسية أو سلطة القانون.

الموت لا سلطة له غير سلطة حدوثه المفاجئة، أي إنه، كفعل وبحد ذاته، لا يملك مبررات فعله وحدوثه. وهو في معادلة حسابات الربح والخسارة، قوة هدر وتبديد لجهد الإنسان الذي بذله في إدامة حياته وإنمائها. يولد الإنسان ويشقى أبواه في إدامة حياته وتربيته، ومن ثم هو يشقى ويتعب من أجل تعليم نفسه وإغنائها، وثم يبدأ بتأسيس مشروعه الحياتي الذي حلم به، وفجأة يأتي الموت ليطوح به وبكل جهد أبويه وجهده ويحوله إلى هباء... وينسى من قبل حتى ذويه. والسؤال هنا، ليس لماذا بقدر ما هو كيف يحدث هذا وتحقيقاً لأيّ هدف أو غاية؟ هل يبني الإنسان، أو مؤسسة ما، صرحاً خدمياً أو مؤسسة أو برج كبير وفخم، ومن ثم يأتي بالجرافات ليهدمه دون سبب موجب وحقيقي وكبير؟ بالقطع لا.. لماذا يفعل الموت هذا بالإنسان إذاً؟ هل غاية وجود الإنسان وقيام حياته الموت؟ هل يشتري أيّ إنسان طباخاً جديداً أو غسالة ملابس أو براداً لحفظ الأطعمة، من أجل أن يأتي بها إلى البيت ليحطمها بمطرقة ويحيلها إلى نثار وخردة حديد لا نفع منها، ومن ثم يتحمل عبء حملها إلى حاوية النفايات؟

على مستوى التفسير، تتحمل ضلالات الفلسفة وغوايتها بفتنة النصوص وتشكيلها لمعمارات هياكلها، الجزء الأعظم من المشكلة، فقد سرحت بعيداً خلف ضلالاتها وتركت شاخص الموت قائماً دون تفسير، حتى تحول إلى مسلّمة، بمباركة وتشجيع سطوة الإكليروس.

الموت عملية نفي لثابت الثبات وتهويمه، وفعله لا يحرّر سوى بقعة المكان التي يشغلها الإنسان من الأرض وهو واقف على قدميه، وليس يحرّر عقل الإنسان أو يطلق قدراته، كما ظن أفلاطون، ليعود ويشغلها وهو نائم على ظهره، بلا أيّ قدرة على الحركة أو التفاعل، فما بالك بالتفكير أو قدرته وفعله، التي يملكهما العقل. إذاً ثابت الثبات هو وجود الإنسان الحي الفاعل القادر على التفكير ومطاردة الحقيقة، وليس رفاة الجثة التي يصنعها الموت، وهي تمثل قمة العجز، في الحركة والفعل والتفاعل والوجود العيني والملموس، وهذا وهذه الرؤية هي الأكثر انسجاماً مع رؤية الفلسفة، في أن الحياة خدعة، والجهد العقلي يجب أن ينصبّ على تفكيك أسبابها ومراميها وردها إلى أصلها، لأن فضحها وحده لا يكفي، لأنها تضع الإنسان في أزمة سخيفة... لا بد من الخروج منها. وطبعاً فإن الموت ليس هو سبيل الخروج الموائم، بل يجب أن يكون هذا الخروج باتجاه الحقيقة أو الحياة الحقيقية، ولكن داخل الوجود القائم، والذي تم خداعنا فيه، لكي نشعر برد الاعتبار لأنفسنا عما خدعنا به. الحياة شاقة، ولحظات صفائها قليلة وتافهة جداً، قياساً لحجم مراراتها، ولهذا يجب أن يكون الخروج من هذا الشقاء إلى متّسع لا إلى ضيق وبلا ألم، لأن الإنسان صاحب قرار ويتوفر على نزعة التطلع والسموّ بذاته بالفطرة، ولهذا فإنه دائم البحث عن عناصر الامتلاء الذاتي، وأولها الحرية.

الحياة، كما يقول جوزيف كونراد، في روايته "قلب الظلام": "إنها مسابقة غير مثيرة على الإطلاق، تجري حوادثها في كآبة غير مستحبة، ولا شيء حولها أو في قاعدتها.. تجري في جوّ باهت ومريض من الشك، بلا إيمان في حقك، أو حتى في حق خصمك. كنت أود التصريح في آخر فرصة، ووجدت أنّ لا شيء عندي لأقوله"، والحقيقة، حتى لو كان عندك ما تقوله في آخر لحظة، فمن سيسمعه ويملك القدرة على تغيير الأمر؟ كيف يكون تغيير الأمر؟ بإيقاف كل شيء، إيقاف الموت والجلوس، ليس للسماع، بل لتغيير الأمر كله، دون نقاش، لأن حياة الملايين من السنين العشوائية واللاهادفة كانت هي النقاش المشبع، بحد ذاتها... ولكن المُخرج (المسؤول عن إخراج هذه المسرحية) غائب، بحسب تصور سورين كيرغارد في روايته "مراجعة"، ولا أحد ينوب عنه طبعاً، بل ويقول رجال الإكليروس أن ليس من حقنا نقاشه في الأمر من الأساس، بل وعلينا تقبل قراره في الموت بخضوع وحب، وليس دون نقاش فقط.

لماذا بذلنا كل هذا الجهد في الحياة إذاً؟ لماذا صحونا من النوم في السابعة صباحاً ولبسنا بدلاتنا... أوه وبحثنا عن جوارب نظيفة، في أدراج الخزانة المهملة ولبسناها... ثم لبسنا أحذيتنا... يا للجحيم! إن ربط شريط الحذاء لوحده، في الصباحات الباردة، يحتاج إلى معجزة حقيقية! هل بذلت كل ذلك الجهد مع شريط حذائي لأكافئ بالموت؟ لماذا؟ أيّ ذنب اقترفت لأربط شريط حذائي وأذهب إلى عمل لا أحبه، من أجل أن أحصل على المال الذي يديم حياتي، لأعيش يوماً آخر من أجل أن أعيد ربط شريط حذائي مرة أخرى؟

وكما يتساءل صموئيل بكيت: لماذا أفعل أي شيء؟ يجيب المجموع الاجتماعي، مؤسسات وأفراد، رجال دين، رجال قانون، رجال يصفون أنفسهم بالتعقل والحكمة، أكاديميون، أطباء، مؤسسات حقوق إنسان...و... و...، الكل يجب لكي تعيش وتبني حياة شخصية وتقدم خيراً للبشرية، أبني بيتاً وأشتري سيارة، من عمل ثابت لا أطرد منه، ثم أتزوج وأنجب أطفالاً.. ثم... يأتي الموت ويخطفني إلى جهة لا أعرفها.. بل أعرفها... إلى القبر لأتحول إلى جيفة... مجرد جيفة! لماذا بذلت كل ذلك الجهد إذاً؟ لأتحول إلى جيفة في نهاية الأمر؟ يقول رجال الدين هذه حكمة يعلمها الله، وأقول أن من حقي أن أعلمها أنا أيضاً، ليس تمادياً منّي أو تجبراً، بل لأن هذا حقي الطبيعي! كما هو من حق أيّ من طرفي علاقة زواج، أن يعرف الطرف الثاني، أين يذهب شريكه، بعد عودته من العمل، بعد أن يلبس أجمل ما لديه ويتأنق ويتعطر ويسأله شريكه: إلى أين أنت ذاهب؟ وكلكم يعرف هول الإجابة، فيما لو جاءت: هذا أمر لا يعنيك... أو لشأن خاص يهمني وحدي! على مثل هذه الإجابة، تقام الدنيا ولا تقعد، في علاقة بين شخصين، فكيف إذا ما اقتيد أحدنا إلى موت يبدده ويصادر ذاته ووجوده الكامل ويحيله إلى مجرد جيفة تدفن تحت التراب؟

ماذا كنت أفعل هنا أيضاً؟ أبني قصر الرمال لتأتي الموجة وتطوح به في لحظة؟

****** ***** ****

في قصة قصيرة لهمنغواي "تاريخ طبيعي للميت" يقول: "لا أعرف كيف، ولكن معظم الناس يموتون كالحيوانات لا كالرجال، ويموت الإنسانيون والمثاليون كأي شخص آخر"، وهذا يعني أن مشكلتنا مع الموت وليست مع القيم. فنحن نموت لأننا لا نعرف إيقاف عجلة الموت، وليس لأننا بلا قيم. وهذا يعني أننا أمام وحش لا يهمه غير تنفيذ رغبته في المصادرة والمحق، سواء كانت لنا قيم أو لا، سواء كنا نجد في العمل وبناء الحياة أو لا، وسواء كنا نشيطين أو نربط أشرطة أحذيتنا دون تضجر أو شعور بالتفاهة أو اللاهدفية أو لا. الإنسانيون والأخلاقيون والمثاليون والمتسكعون واللامبالون يموتون؛ الجميع يموتون، وإلى غير رجعة، كالحيوانات، لا "كالرجال"! الجميع يتحللون في التراب، بصيغة مصادرة عاتية، تحت شاهدة حجرية، لا تذكر غير الاسم وتاريخ الولادة وتاريخ الموت، وهذا لا يخلف في نفوسنا غير شعور الظلم بالمصادرة العمياء، في حقيقة مشاعرنا وتحليلنا العقلي، وأيضاً شعور المرارة لعجزنا عن إيقاف هذه المصادرة الجائرة.

ونحن، كلنا، نعيش حالة انفصام إزاء هذه القضية، التي يختصرها كولن ولسون بالمثال التالي: "جهد الحياة يشبه محاولة ربط حصان جامح إلى عربة تغوص في الوحل"؛ وها نحن تمكنا أخيراً من ربط ذلك الحصان الشرس (بنينا ناطحات سحاب، صنعنا طائرات وقاطرات وسيارات ومصانع وكومبيوترات وأنترنت وأقمار صناعية...و...و...) وأخرجنا العربة من الوحل، أليس المفروض أن نستقلها إذاً ونعيش حياة السلام والأمان والاستقرار الدائم، الذي لا ينغصه منغص ولا ينتهي بضربة الموت الماحقة التي تصادر الذات الإنسانية من كل شيء أنجزته وتعبت من أجله؟ لماذا بذلنا كل ذلك الجهد المضني في ربط الحصان وأخرجنا العربة من الوحل؟ أيعقل من أجل أن يبتلعنا ذات الوحل، نحن بكياناتنا، ويطمرنا إلى غير عودة؟

***** **** *****

الموت يضعنا أمام سؤال التتفيه الممض. يضربنا ويحيلنا إلى مجرد جثث... فهل نحن تافهون إلى حد إحالتنا إلى مجرد جثث تتعفن وتخرج منها روائح تعافها النفس، ويجب أن تقبر في باطن الأرض لتلافي بشاعة منظرها وضررها؟ لماذا نحن تافهون إلى هذا الحد ومن قرر هذا؟ المنجز الإنسان، ومنذ بداية اختراعه اللغة، بالتدرج من الأصوات الإشارية البهيمية، واختراعه للكتابة، من خطوات الرسم البدائية على جدران الكهوف، وإلى ما وصل إليه الآن من تطور ثقافي وعلمي وتكنولوجي، تقول لا بالقطع، ولكن مع ذلك فإن الموت بسلطته الغامضة، مازال يمارس تطويحه بنا بكل سخرية ووحشية، لسبب لا نراه، لأنه مناقض لفعل الحياة الذي نولد من أجله، وهو يراه وحده. وهنا الأمر لا يتعلق بجانب غيبي ولا بجانب منطق الضعف



والتآكل، في الصحة والقوة، الذي يتعرض له الإنسان بسبب تقدمه في العمر، بل يتعلق بمنطق الفعل والغاية من وجود الإنسان.. فهل نحن لعبة؟ بيد من؟ وإذا لم نكن كذلك، إذاً نحن بصدد والبحث عن حل لهذه الإشكالية وفي حاجة إلى ذلك، والقضية هنا ليست ذاتية، بل هي قضية تتعلق بإيمان الإنسان بذاته المكدة والخلاقة، التي أبدعت الكثير والكثير مما لا يمكن إنكاره، وهو يرى أن الموت بصيغته الحالية لا يليق بذاته، التي تميزت عن ذات الحيوانات تميزاً هائلاً، فلم أستمر بالموت بطريقة الحيوانات المذلة والمهينة؟

يرى هنري ميلر المشكلة، في أحد جوانبها، تقوم في عارض الحرب بين الجماعية والفردية، وبالمعنى الأصح، الحرب التي تقودها الجماعية على الفردية، وهذه مشكلة متأصلة ويزيد ويكرّس تأصّلها دافع الخوف من المجهول، ومجهول ما بعد الموت على وجه التخصيص. فالمجموع يرى الموت ويسلّم بأنه نهاية طبيعية لحياة عارضة، في حين أن الفردية ترى أن الموت هو العارض في حياة لا نملك غيرها، وفيها، ومهما كان سوأها، يجب أن نثبت كل شيء ونتمّمه. وهذا يوضح لنا أن المشكلة، في أهم أبعادها هي ثقافية، وتقوم على خلافية ثقافة الخوف لدى المجموع من الطارئ الجديد، فكيف إذا ما كان هذا الطارئ الجديد يقول للمجموع إنكم، بمجموع الأنظمة والقوانين خائبون، لأن كل ما أنجزتموه وحميتموه بالأنظمة والقوانين، هو نوع من الهروب المؤقت، لأن الموت الذي تفرون منه مازال قائماً ويخطف أرواحكم التي تعتزون بها ولا تملكون غيرها، وكل ما في الأمر هو أنكم في ظل ما أنجزتموه، هو إنكم صرتم تموتون على أسرّة نظيفة في مستشفيات تعبق بروائح المطهرات والأدوية، بدل موت الإنسان البدائي الذي كان يموت في كهف أو تحت شجرة أو على ضفة نهر، أي في عراء الطبيعة الخالد.

والناحية الأصعب هنا تتمثل في كون كل المنجز الحضاري (العلمي والتكنولوجي) لم يقم على رؤية فلسفية محددة الهدف، بل قام على الجانب المائع من رؤية كارل بوبر، وهي الإشكالية الأعم والأخطر التي واجهتها الفلسفة (تبرير سبل الإله نحو الإنسان)، وهو ما كرسه الإكليروس، رجال دين وكتب ومواعظ، وأحاطوه بهالة التقديس، في حين إنه مازال موضع الجدل الأكبر في العقل والوعي الإنساني، لأن الإنسان مازال يراه غير مبرر، بل وعصي على التبرير، لأنه كظاهرة طبيعية، صادفت الإنسان في وجوده، مازالت موضع الجدل، كما أسلفنا، وتقع، بلغة علم الظواهر الطبيعية، تحت طائلة الوصف المنظور - الإيماني (أي الذي يحكمه الإيمان الديني المسبق، في حين أن قاعدة علم الظواهر الطبيعية (الفلسفة الظاهراتية) تقول "لا تقل لي ما هو"، بل عطل إيمانك بما يظهر لك و"قل لي فقط ما ترى". ووفق هذا الفرض والفهم معا، فإن ما يراه أيّ منا في الموت، بعيداً عن التسويغات الدينية، هو فعل مصادرة جائر وغير مبرر، وكل ما في الأمر هو أن عجزنا عن حل آلية اشتغاله وأهدافها أو فهمها، هو ما أتاح للإكليروس استخدامها، كفاصل زمني بين حياتين، ومن ثمة، من تمريرها إلى قناعات العوام، بتغليفها بهالة من الورائية، التي تحولت بمرور الزمن إلى نوع من القداسة، وخاصة إنها مشبعة برهبة الفقد والغياب الأبدي.

والطريف، ورغم أن إشكالية الموت (برهبته)، تمثل حجر الزاوية في معظم العقائد والتفسيرات الدينية (لأن وصفها بالفلسفات سيكون أكبر وأوسع مما تحتمل)، لم تشغل نفسها بغير أن "تقول ما هو" الموت، في حين أن ما يشغلنا وتهمنا معرفته هو أن تقول لنا التفسيرات "ما تراه: كيف ولماذا يحدث" بشكل تفسيري قاطع، باعتبارها تتكلم أو تنقل وحياً إلهياً.

وفي إطار الظاهراتية المحض، وإذا ما عطل المؤمنون إيمانهم بأحقية فعل الموت القائم، وأردنا أن نقول ما هو الموت فقط، فإننا سنقول إنه عملية وقوع الكينونة الفردية تحت سطوة فعل قهري يصادر الذات من فعل وجودها، دون تقديم مبرر منطقي، وهكذا نقول ما نراه، لأننا لسنا مجموعة من الهيئات اللونية على قماشة لوحة الحياة، بل نحن صورة الوجود ورموزه الفاعلة.

وعلى هذا الأساس فإن الموت يصادر الوجود الأصيل للإنسان، دون غاية ظاهرة وملموسة، ودون القدرة على التعبير عن حالة هذه المصادرة، في لحظة حدوثها، كي يتمكن من التعبير عنها ويصف كيفية وقوعها أو سريانها في كيانه الذاتي المتمظهر في الجسد ومراحلها. وهذا يعني، وهو الأكثر أهمية، أن الموت يسلب الإنسان من ذاته بقصدية واضحة وليس من العالم، أي يصادر الذات من وجودها الكياني الفاعل، وليس من وجودها الرخو في العالم المحيط الذي يحيطها، والذي سرعان ما يتجاوز ذكراها وينساها، ويستمر الوجود الرخو من دونها.

كاتب من العراق

بهرام حاجو



مقال

تمرين العقل

محاولة لتفكيك عملية التفكير من خلال الواقع الجديد

وسام مقديش

يبدو أن منطق التفكير لدى الانسان العاقل يستوجب ترابط الإدراك والتحليل والفهم والملاحظة والاستنتاج. والمطلوب من التفكير هو تشكيل منطق من خلال استيعاب الأفكار بعد بلورتها ثم بثها بالتعبير عنها أو تفعيلها اجتماعيا في أفضل الحالات، حسب اعتقادنا، من خلال تعليمها أناسا آخرين.

والتفكير الإبداعي، على عكس ما يشاع لاستخدام ملكة التفكير اليوم، هو بالأساس وقبل كل شيء فردي شخصي عقلي يخص الإنسان كفرد بصفة مستقلة ويمكن أن يكون التفكير جماعيا في بعض الأحيان لكنه يستوجب الاستغراق الفكري في التحليل والملاحظة قبل التصريح بالأفكار جماعيا وإلا لن يتجاوز التفكير عتبة الانطباع أو الانفعال العاطفي وفي أفضل الحالات سيفرز هذا النمط الجديد من التفكير، ألا وهو التفكير الجماعي، مجرد تعليقات لا ترتقي إلى مستوى الحجاج والإقناع والتأسيس لمنطق متماسك

ما نلاحظه اليوم من خلال متابعة الإنتاجات الفكرية التونسية المعاصرة من جهة أولى، غلبة التفكير الجماعي في الساحات العلمية على التفكير الفردي للأخصائيين، ومن جهة ثانية تمازج التفكير الجماعي العلماوي بالتفكير الشبكي الانفعالي. والخطير في الأمر أن من سمات التفكير الشبكي الانفعالي التسرع في كل مراحل التفكير لعل أبرزها الاستنباط والتأمل والفهم والتأويل والموضوعية والحكم كما يمجّد هذا النمط التفكيري المستحدث ردّ الفعل والأحكام القيمية فينتج منطق تفكير مبعثر وفوضوي يدفع نحو سبل الشعبوية. وهذا أمر ليس بغريب بل يمثل بالنسبة إليّ نتيجة حتمية بالنسبة إلى كل مجموعة بشرية تقبل وتتعود على نظام النصوص المجزّأة القصيرة والتي لا تحمل نفس السياق عبر كل التطبيقات والمواقع الرقمية وكل الشاشات.

لا يعني هذا التسلسل المنطقي دفعكم للتفكير الضدي أي ترك الشاشات والتسلح بالأفكار التي تحملها الكتب مثلا، هذا ضد ذاك، لا، لكن التفكير النقدي يستوجب علينا مقارنة توظيفات الباث للشاشة، لعل أبرزها القنوات الفضائية التونسية على سبيل المثال، بكيفية استعمال المتقبل للرسائل المبعثرة هنا وهناك عبرها. وأخيرا تفكيك تفكير الإنسان التونسي من خلال مشاركته في ما نسميه الخطاب الافتراضي المبثوث.

ولا شك أن المؤسسة التربوية التونسية، بكل مستوياتها، دأبت على العمل لتدريب العقل التونسي على التفكير اعتمادا على تكوينه في كل المجالات الفكرية من أجل التمييز والنقد البنّاء لكن التشكل الثقافي للأفكار في المعيش اليومي للإنسان التونسي يستوجب تحقق عملية انسجام عملية التدرب على التفكير النظري داخل أسوار المؤسسة التربوية مع تجريب نجاعة هذا التفكير في الواقع من خلال التنشئة الاجتماعية التي تحصل داخل الأسرة والمشهد الاتصالي المبثوث من خلال الشاشات وثقافة الشارع المحفوفة بالمخاطر.

وإذا بدأ التفكير العلمي من خلال المؤسسة التربوية بالسؤال فإن التفكير من خلال التجريب فهو مبنيّ بالأساس على المقارنة. وفيما تحيلنا عملية مقارنة تجربة بتجربة أخرى الى التفكير الذاتي، غالبا، خاصة في غياب المرجعية العلمية وعملية التدقيق والاستغراق الفكري، تحيلنا مقارنة تجربة معيش يومي بتفكير نظري علمي سويّ الى المنطق الموضوعي، فالموضوعية تهدف إلى عقلنة المسائل إذن إلى إيجاد انسجام بين العملية الفكرية النظرية والممارسة



الواقعية بالتجربة.

فإذا ما حصل عدم انسجام وتضاد بين ما يتلقاه الإنسان التونسي من معارف وأفكار نظرية وبين الواقع المعيش لتطبيق هذه الأفكار نسقط في فخ تتفيه عملية التفكير النظري وكل أهدافه وشعاراته وحتى آلياته لأن تكرار المفارقات بين التفكيرين النظري والعملي سيُنسّب الإنسان المتعلم أو المفكر من أهمية التفكير النظري، في مرحلة أولى، ثم سيفقد هذا التفكير أهميته وناجعته بالنسبة إلى المتعلم، لكن ذلك سيدفع الإنسان المفكر إلى الحيرة وعدم الرضى وكلّ أشكال التفكير المبعثر والفوضوي والانفعالي لينساق الشاب إلى الدرجة القصوى من الهمجية واللاقيمية فيلجأ إلى الثقافات الفرعية والسلوكات المحفوفة بالمخاطر ويطبّع بالتالي مع ثقافة الشارع. وبذلك نفسر طغيان الطابع الإدماني على الممارسات الثقافية للشباب التونسي وكل أشكال العناد والثورة اللامعيارية.

ونلاحظ تزامن هذا الواقع الثقافي الجديد، منذ2011، مع تدعيم الخطاب الإعلامي بعد الثورة التونسية لثقافة الشارع والثقافة المضادة مهمّشين بذلك أهمية المؤسسة التربوية وما تبثه من قيم ومعارف لتأسيس منطق تفكير نظري سام، وبذلك أصبح هذا النمط الأساسي للتفكير عرضة للسخرية والتحقير وهو حسب اعتقادي الشكل الأول والمنطقي من أشكال انتقام الإنسان التونسي من تنامي ظاهرة عدم الانسجام بين التفكير النظري وواقع تطبيق التفكير. المرحلة الثانية هي ضرب صورة حامل خطاب المؤسسة التربوية في شخص المربين والإطارات التربوية عبر بث تمثلات خاطئة حول المربين والاستنقاص من شأنهم ووضعهم موضع الاتهام والتضخيم من أخطاء القلة القليلة منهم وتعميمها على كل المربين. وأخيرا استعباد المربي ماديا من خلال خصخصة مؤسسات التربية لضمان تدخل منطق التفكير الشبكي على منهجية العمل التربوي خاصة على عملية التفكير النظري.

وهكذا تدخل كل من هب ودب في العملية التربوية استنادا إلى تمثلات لا تمتّ بصلة إلى العلم حتى فقدت الجماعات العلمية التربوية نجاعة أفكارها داخل المجتمع ولمع نجم رأس المال المتلاعب بآليات التفكير النظري فوجّه التمثلات والتعليقات إلى تقدير المادة على الفكر والاستهلاك على الإنتاج والتحريض والشتم عوض الحجاج والحوار والنقد خاصة من خلال الشبكات الاجتماعية الافتراضية.

وهكذا هُمّش الجانب النظري وعملية تطوير العقل بالعلم والإستراتيجيات وغلب التفكير النفعي فسادت كل قيم التحيل داخل المجتمع وتسليك الأمور فسقطت قيمة المواقف خاصة السياسية منها وصعد السفسطائيون البارزون خاصة من خلال المشهد الإعلامي.

إن الرأسمالية تهيمن اليوم على وسائل الإعلام كما أن شيوع فكرة إفلاس الدولة التونسية وضعفها ماديا يقسم المجتمع التونسي إلى نصفين: عبيد المادة والسرعة والسهولة في كل مجالات الحياة وبلوريتاريا التفكير والإنتاج في كل المجالات. لكن فكرة الإفلاس تدفع الكثير من الشباب، حوالي مليون طفل خارج أسوار المؤسسة التربوية التونسية، إلى هجر المؤسسة التربوية فيمتنع عن تأسيس تفكير نظري سويّ وسليم ويحرم من تشكيله تدريجيا.

والى جانب كل ذلك نعيش اليوم حالة المجتمع الرقمي المتفجر حيث يجد الشاب نفسه مواكبا لصراع أنساق تفكير متباينة على مستوى الشكل كسرعة البث والتقبل وكذلك المحتوى لنصوص متكاملة مترابطة معقدة ونصوص مجزأة بسيطة.

تجدر بنا الإشارة إلى أن مهام المؤسسة التربوية، في سبيل تمرين العقل على التفكير النظري السوي ودفعه على العمل به في أرض الواقع، التدرج بالأفكار من البسيط إلى المعقد والاعتناء بالمضمون وتنسيب الشكل. تنقلب الآية ويتحول منهج التفكير إلى الانطلاق بالمعقد وتمجيد الشكل على المضمون داخل الفضاء الرقم وخارجه هذا ما لا يلائم التوازن النفسي للشباب وسيدفعهم إلى تقديس المادة وسيبعدهم عن ملكة التفكير أصلا ويغرقهم في بحر الإغواء.

ولأن التفكير المُحكم بعقل مُحكم صعب وغير ناجع بالنسبة إلى القطب الليبرالي، وهو قطب تشكله دول المركز المنتجة للتجديدات التكنولوجية والتمثلات الداعمة للنمط المجتمعي الداعية له من خلال ترويجها لها في زمن السرعة، على الإنسان، داخل بلدان الأطراف، أن يختار بين صعوبة تأسيس تفكير نظري سوي عبر المؤسسة التربوية والعمل على الإنتاج (فيستنتج أن المادة والمال ليسا هدفا حياتيا في حد ذاته) أو الانسياق إلى الاستهلاك والسهولة التي توفرها خاصة الآلات واللوغاريتمات والفضاء الإلكتروني عموما. إذن أرى أن الاختيار واجب على كل فرد من أفراد المجتمع الإنساني. إما الإبداع أو الاتباع، إما الإقناع بتوضيح مختلف وجوه الحقيقة والدفاع عن حقوق البشر أو الانصياع للأيديولوجيات المتخاصمة التي يحركها صنّاع مجتمع المعلومات المتسرع داخل القرية الكونية، إما الأنانية وسد مسار الوعي لربح مصالح ضيقة ومتناهية أو التعاون من أجل تحقيق أهداف سامية ونبيلة.

باحث من تونس

بهرام حاجو



مقال

صحبة نيتشه

ضد الذاكرة من أجل النسيان

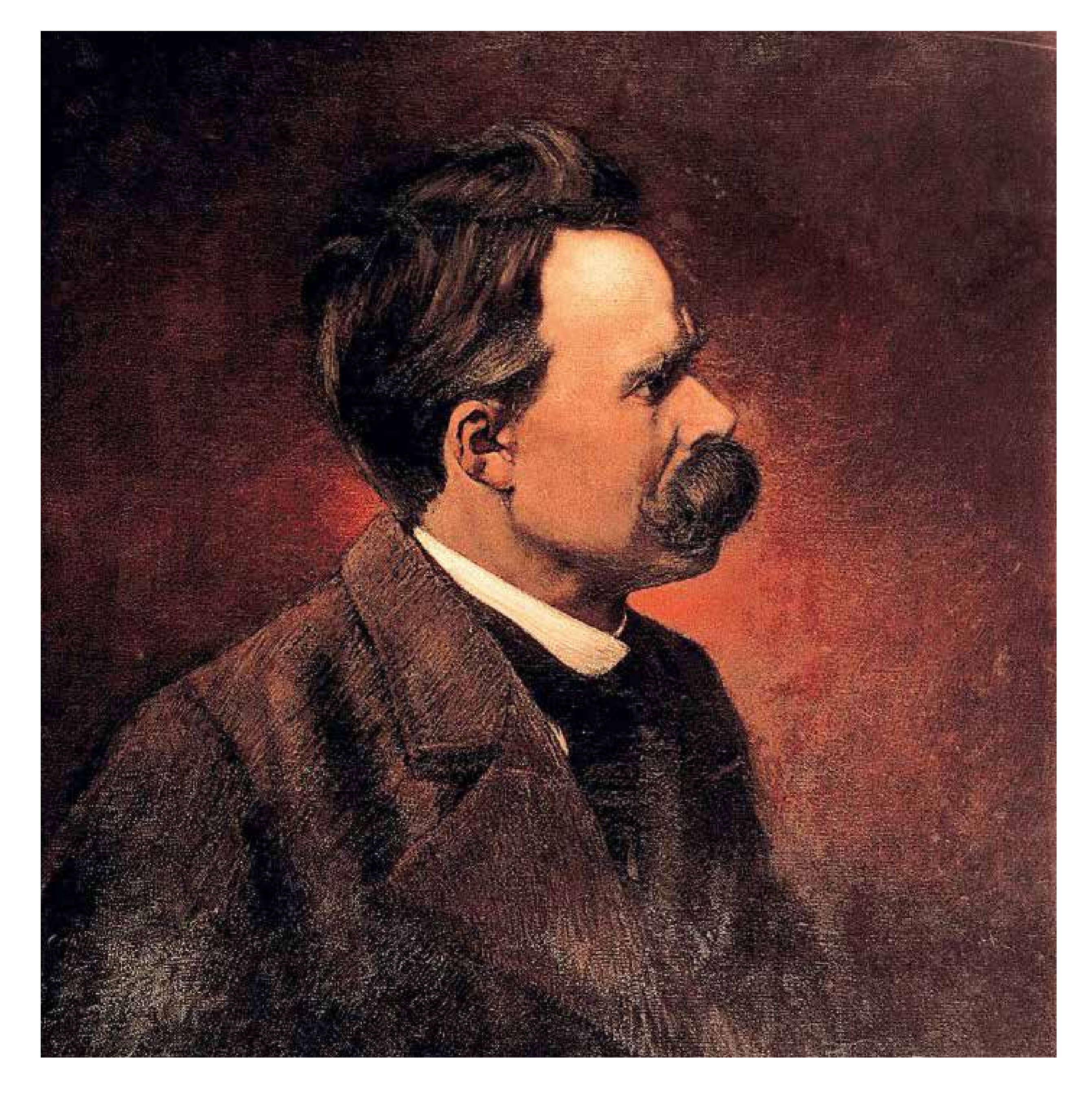
عبدالكريم نوار

إن جدلية الذاكرة والنسيان من أهم القضايا الفلسفية الشائكة التي طالما أرّقت الفلاسفة على مر التاريخ، ففي الفلسفة اليونانية استطاع أفلاطون أن يربط المعرفة بالتذكر والجهل بالنسيان. أما في الفلسفة الحديثة فقد استطاع جون لوك أن يعلي من شأن الذاكرة إذ اعتبرها محددا أساسيا لهوية الشخص. لكن نيتشه وكعادته قلب المعادلة حيث أعاد الاعتبار للنسيان واعتبره شرطا أساسيا لسعادة الفرد والمجتمع، من هذا المنطلق نتساءل أي العلاقة بين الذاكرة والنسيان في المتن النيتشوي؟ إذا كانت السعادة هي الغاية المثلى التي طالما بحث عنها الإنسان فهل تحقيقها مرتبط بالتذكر أم النسيان؟ ألا يمكن أن نتحدث داخل هذا المتن عن إمكانية خلق توازن بين العنصرين؟

يعتقد نيتشه أن الحيوانات تعيش سعيدة أكثر من الإنسان؛ لأنها تحيا بشكل "لاتاريخي"، فهي تعيش الحاضر كما هو ولا تخفي شيئا، فالكائنات مثل هذه لا يمكن أن تكون إلاّ صادقة، لأنها الأكثر قدرة على النسيان. أما الكائن البشري فيمكنه أن يتجاوز بعضا من ذكرياته من أجل سعادته، لكنه غير قادر على نسيان كل ماضيه، فمثلا الطفل عند ولادته لا يبالي بشيء فينغمس في اللعب ولا يستحضر أي شيء في ذهنه إلاّ ما هو عليه؛ لأن هذا الطفل لا يعرف شيئا عن ماضيه حتى يقول "إنني أتذكر"، لكن لا يمكن لهذا الطفل أن يستمر على هذا الحال، بل سيتم إخراجه في وقت مبكر من حالة النسيان إلى حالة التذكر، ليصبح كائنا محكوما عليه بالشقاء. فلما كانت السعادة هي التي تدفع الكائن الحي إلى الحياة، ولما كان الرجوع المستمر إلى ذكريات ماض هي مصدر الشقاء للإنسان، فإن النسيان – كما يعبر عن ذلك نيتشه – هو "ملكة الإحساس اللاتاريخي طوال ديمومة السعادة" [1]، وكل من هو في الحاضر ويُرجع ذاكرته باستمرار إلى الماضي فلن يستطيع أن يعيش سعيدا، بل أكثر من ذلك فهو يستطع أن يتسبب في شقاء الآخرين. هكذا فإن الحياة السعيدة مصدرها النسيان وليس الذاكرة. لكن ألا يمكننا أن نحقق توازنا بين الذاكرة والنسيان؟

يؤكد نيتشه أن "اللّاتاريخي" و"التاريخي" ضروريان لصحة الفرد والمجتمع والثقافة [2]؛ فالنسيان بهذا المعنى هو الذي يجعل الذاكرة تنير جزءا من "التاريخي" وتترك الجزء الآخر في طيّ النسيان، الشيء الذي يعني أن الذاكرة تتفاعل مع الماضي بشكل انتقائي، لأن الحديث عن الإنسان ككائن محكوم بماضيه يختلف عن الحيوان الذي لا تربطه أيّ علاقة بهذا الماضي، فالنسيان هنا أو "اللاّتاريخي" لا يقصد بهما "فقدان الذاكرة" كما لا يقصد بالتاريخي طغيان الماضي على الحياة، وبالتالي فالنسيان المطلق والحضور القوي للذاكرة يشكلان خطر على حياة الفرد بل أكثر من ذلك على حياة المجتمع والحضارة.

نستطيع أن نقول إن اهتمام الجينيالوجي بالتاريخ الذي طالما عبّر عنه فريدريش نيتشه يختلف تماما مع الاهتمام بجوهر وذاتية التاريخ كما هو الأمر في الفلسفات الميتافيزيقية حينما تبحث عن العلة الأولى، فمنذ البداية ونيتشه يفرّق بين الحيوان والإنسان من خلال معطيي الذاكرة والنسيان، وذلك لكون الإنسان كائن تاريخي بامتياز، له ذاكرة مستمدة من الماضي، عكس الحيوان الذي يعد كائن لا تاريخي لاعتبار أنه كائن دون ذاكرة، لذلك فإن مهمة الفيلسوف هي التفكير في التاريخ بشكل نقدي كي يساعد الإنسان في الانفتاح على الحياة، لكن كيف يمكننا أن ننظر إلى التاريخ بشكل نقدي؟



مرض التاريخ والعلاج النيتشوي

يحضر التاريخ في المتن النيتشوي بثلاثة صور؛ فمن جهة نجد "التاريخ الأثري" وهو يتعلق بحنين البشر إلى موطنهم الأصلي وجذور هوياتهم وهو مبنيّ أساسا على مفاهيم مثل "الإخلاص" و"الوفاء" مما يقف أمام تطور الإبداع، يقول نيتشه حول هذا التاريخ" إن "التاريخ الأثري" هو القناع الذي يرتديه غير القادرين على الانسلاخ منه على كبار زمنهم، فهو القناع الذي يحاولون تقديمه مثل تعبير عن الإعجاب المشبع بعظماء زمنهم. إن هذا القناع يسمح لهم أن يغيروا المعنى الحقيقي لهذا التصور عن التاريخ إلى معنى مناقض تماما" [3]، من جهة ثانية يتحدث نيتشه عن "التاريخ العادياتي" الذي يتطلب العودة إلى الماضي الشامخ الذي يحظى باحترام، إن هذه العودة تدعو إلى استلهام أمجاد الماضي ووقائعه وذلك من أجل السمو بالحاضر إلى درجة الماضي وهذا ما يعبر عنه نيتشه حينما قال "إن المعنى العادياتي لإنسان ولمدينة ولشعب بكامله يمتلك أفقا محدودا؛ فهو ليس بإمكانه رؤية أغلب الأشياء، والقليل مما يراه يبصره عن قرب، وبشكل منعزل" [4]. من محاسن هذا التاريخ أنه قادر على أن يحافظ على الحياة لكن من مساوئه



أنه غير قادر على خلقها لذلك فهو يعوق اتخاذ قرار قوي لصالح كل ما هو جديد. أما من جهة ثالثة فالإنسان يحتاج إلى جانب "التاريخ الأثري" و"التاريخ العادياتي" إلى شكل آخر من التاريخ وهو "التاريخ النقدي"، الذي يعني به إخضاع الماضي للمساءلة والنقد، إذ أن الحياة تحاكم الماضي عندما يطغى على الحاضر "فكل ماض يستحق الحكم عليه؛ فهذا واقع الأشياء الإنسانية التي غالبا ما تكون محكومة بالضعف والقوة الإنسانيين، إنها ليست العدالة من تحاكم وتحكم، ولا حتى الرحمة من تنطق هنا بالحكم، ولكنها الحياة وحدها، إنها تلك القوة، أي تلك القوة المعتمة والدافعة".

يمكن القول إن صناعة التاريخ عند نيتشه تنبع أساسا من الحاضر، وهذا يرجع دون شك إلى الأهمية التي يعطيها للحياة التي تشكل عصب التاريخ حيث لا قيمة لهذا إذا لم يكن في خدمة الحياة، وكل ذلك من أجل بناء الجديد الذي لا يمكن أن يكون إلا نقدا لطغيان الماضي على الحياة. لكن كيف يمكننا تربية الأجيال القادمة من أجل الانفكاك من طغيان الماضي على حاضرهم؟ إن طغيان "الثقافة التاريخية" على الحياة - كما يعتقد نيتشه - هي نوع من الشيخوخة التي تبدأ مع الولادة، ويؤكد أن الذين يتسمون بسماتها يصلون إلى الاعتقاد الراسخ بشيخوخة البشرية، ومن بين مميزاتها - هذه الشيخوخة - هي النظر إلى الوراء، وتقييم الماضي واستخلاص النتائج والبحث عن عزاء فيما كان عبر الذكريات حسب نيتشه فإن المصابين بحمى التاريخ أو يمكن أن يظهر لهم غريبا ولكن لا يحق له أن يظهر متناقضا لأن من طبيعة الإنسان - كما سبق القول - أن يتعامل مع التاريخ بانتقائية، مثل هذه الذاكرة هي التي يسميها بول ريكور "الذاكرة الجريحة" التي تجعل الإنسان حزينا عندما يسيء استعمالها [5].

إن الانسان الألماني في نظر نيتشه، لا يعدو أن يكون أكثر من كائن تاريخي لكونه مقلد ووريث لقوى ارتكاسية وهم يعتقدون أنهم جاءوا متأخرين فهؤلاء سيعيشون حياة ساخرة؛ لأن الفناء يقتفي عن كثب سيرة حياتهم ويستند نيتشه في ذلك على قول فاكر ناغل الذي يفيد أن الألمان مهما فعلوا سيضلون مجرد خلف وذلك رغم إيمانهم وعلومهم المتفوقة، هكذا فإن التباهي بالحداثة والعصر الجديد يحمل في أحشائه بذورا من الذكريات المستمدة من ماضي لاهوتي سحيق.

ويبدو أن هناك احتجاجا نيتشويا وصل حد التمرد على طبيعة التربية التاريخية للشباب سائدة في ألمانيا، هذه التربية التي تغلّب الذاكرة على الحياة، مطالبا تعلم الحياة قبل كل شيء، على اعتبار أن التاريخ الذي لا يستطيع أن يقدم شيئا للحياة لا معنى له وتستدعي الضرورة التخلي عنه، فالشباب هم من يستطيعون أن يفهموا هذا الموقف. إن المؤسسات التعليمية هدفها هو قتل غريزة المعرفة والإبداع في الشباب المتعلم فتحوله إلى شيخ قبل الوقت، في هذه المؤسسات "ستربي الشباب على معرفة ما الثقافة ولن يتعلم ما الحياة وتجربة الحياة، وسيتم زرع علم الثقافة في رأسه على شكل علم تاريخي، ما يعني أن دماغه سيمتلئ بكمية كبيرة من المفاهيم المأخوذة من المعرفة غير المباشرة للحقبة الماضية والشعوب الغابرة وليس من التجربة المباشرة للحياة" [6]، فهذا النوع من التربية يجعل الشباب أسير الماضي وتحكم عليه بالشيخوخة المبكرة وتصيبه بتخمة التاريخ، هذا ما جعله يعود لينتقد بشدة التربية في ألمانيا حينما يصفهم بأنهم شعب "بلا تربية" بل أكثر من ذلك فقد أصبحوا "عاجزين" عن الحياة. إذا كان ما يصاب به الإنسان حين تطغى عليه الذاكرة هو مرض التاريخ، فما هو العلاج الذي يقدمه نتشه لهذا المرض؟

يرجعنا نتشه إلى ما انطلقنا منه حينما يقترح "اللاّتاريخي" الذي يعني به الفن والقدرة على النسيان و"الفوق - تاريخي" الذي يعني به القوى التي تحول نظرنا عن المصير باتجاه ما يعطي الوجود طابع الخلود، إن هذا المقترح هو البديل الحقيقي والترياق الطبيعي ضد غزو التاريخ للحياة وضد الحمى التاريخية، ويضع في الشباب ثقة كبيرة لأنهم هم الذين يرغبون في ثقافة وإنسانية أكثر شجاعة وجمال، ولا ينفي نتشه حجم المعاناة التي يعانيها الشباب أثناء مجابهته هذا الطغيان. إن هؤلاء الشباب الذين يشبههم نيتشه "بقتلة الثعابين" يمتلكون من صحة وقوّة وأمل ما يكفيهم لينتصروا للحياة والإبداع ضد الثقافة التاريخية التي تهيمن على الحاضر وتكبّله. لكن ما الذي يمكننا أن نستفيد نحن من هذا الموقف النيتشوي؟

الواقع العربي والإجابة النيتشوية

إن تعامل المجتمعات العربية مع ذاكرتها يحتاج إلى نقد جذري، لأن هذا التعامل يجعل من الإنسان العربي "كائنا تاريخيا" بالمفهوم النيتشوي، مما لا ريب فيه أن الماضي العربي سيطر على حاضره مما سبب في الضعف والجمود وعدم الاستطاعة على خلق بديل جديد أو حتى معنى آخر للحياة، هكذا أصبح الإنسان العربي خاضعا للتقاليد وتقيده الأعراف وتخلق منه إنسانا لا يرغب في عيش الحاضر والانطلاق نحو المستقبل، إن هذا الإنسان هو الذي وصفه مصطفى حجازي "بالإنسان المقهور" الذي "يتوجه نحو الماضي ويتمسك بالتقاليد والأعراف بدل التصدي للحاضر والتطلع إلى المستقبل" [7]، فهو إما ينصرف من الحاضر عبر الارتماء في أحضان الجماعات الصوفية ساعيا إلى "الزهد" مثلا، أو يرجع إلى الماضي من أجل الاحتماء بأمجاد أجداده أو بأيامهم السعيدة، وخلال عملية الرجوع هذه يتم تزيين الماضي من خلال طمس عثراته والمبالغة في تضخيم حسناته هكذا يتحول الماضي إلى عالم من "السعادة" و"الهناء" و"المجد" و"الاعتبار". كما يتم إلغاء الزمن من خلال اختزال الديمومة إلى أبعاد الماضي فقط، "الحياة هي الماضي وحده ولا شيء غيره. أما الحاضر فهو القدر الخائن الذي يجب ألا يقف الإنسان عنده، أما المستقبل فلا يدخل في الحسبان"[8]، أليس هذا هو مرض التاريخ الذي تحدثنا عنه؟ ألا يحتاج هذا الكائن إلى شخيص؟ أليس هو في حاجة إلى "اللاّتاريخ" و"الفوق - التاريخ"؟ إننا في حاجة إلى الفن والقدرة على النسيان كما نحتاج إلى قوى الإبداع - لا إلى قوى الاتباع- تحول نظرنا عن المصير باتجاه ما يعطي الوجود طابع الخلود، حتى ننفك من طغيان الماضي على حاضرنا، وصحيح كذلك أن الطاقات الشابة المفعمة بطاقة الإبداع والحيوية هم القادرون على أن يرجعوا للحياة معناها، هذا من جهة. أما من جهة ثانية، فنحن في حاجة إلى التاريخ النقدي من أجل إخضاع ماضينا للمساءلة والنقد من أجل أن نحشد هذه القوى خدمة للحياة والمستقبل، في الأخير فإن الذاكرة التي تقتل الحياة لا معنى لها كما أن النسيان الذي لا يفيد الحياة لا معنى له. تتجلى قيمة الموقف النيتشوي في قدرته على تفكيك مفهوم التاريخ وتحويل الثوابت فيه إلى المتغيرات، كما استطاع أن يعيد الاعتبار إلى ملكة النسيان من خلال إقامة التوازن بين "التاريخي" و"اللاتاريخي" خدمة للحياة، إنه شبيه في ذلك بما فعله سيغموند فرويد عندما أعاد الاعتبار إلى "اللاّوعي"، كما حطم نيتشه كل المرتكزات والمفاهيم التي قامت عليها فلسفة التاريخ التي تهدف إلى الانحناء أمام قوة التاريخ، ولكن موقف فريديريك نيتشه له محدوديته أيضا حينما ننتقل به إلى المستويات السياسية والحقوقية من هنا سنطرح سؤالا مفتوحا، كيف يمكن لشعب عاش الاستبداد والحرمان والقمع في ظل أنظمة مستبدة أن ينسى هذا كله؟

كاتب من المغرب

مراجع

فريديريش نيتشه، محاسن التاريخ ومساوئه، ترجمة رشيد بوطيب، (الدوحة قطر: منتدى العلاقات العربية والدولية، 2019).

بول ريكور، الذاكرة، التاريخ، النسيان، ترجمة وتقديم وتعليق جرج زيناتي، (بيروت: دار الكتاب الجديدة المتحدة، 2009).

مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، (الدار البيضاء المغرب: المركز الثقافي العربي2005).

[1] فريديريش نيتشه، محاسن التاريخ ومساوئه، ترجمة رشيد بوطيب، (الدوحة قطر: منتدى العلاقات العربية والدولية، 2019)، ص 14.

[2] المصدر نفسه، ص 16.

[3] المصدر نفسه، ص 29.

[4] المصدر نفسه، ص 31.

[5] بول ريكور، الذاكرة، التاريخ، النسيان، ترجمة وتقديم وتعليق جرج زيناتي، (بيروت: دار الكتاب الجديدة المتحدة، 2009)، ص120.

[6] فريديريش نيتشه، محاسن التاريخ ومساوئه، ترجمة رشيد بوطيب، (الدوحة قطر: منتدى العلاقات العربية والدولية، 2019)، ص 89.

[7] مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، (الدار البيضاء المغرب: المركز الثقافي اللعربي2005)، ص 108.

[8] نفس المرجع، ص 109.



الأُفعوانُ الحَجَري

مرثية بَرْعَتا التدمري لمحبوبته ريجينا

نوري الجرَّاح

وليد المصري



الأُفعوانُ الحَجَري

مرثية بَرْعَتا التدمري لمحبوبته ريجينا

سيرنادا شرقية



ما قبل القصيدة

من هو هذا المغامر الذي جاء من الشرق ليحرر امرأة في الغرب، ويسميها ريجينا، مستفزاً، ومتحدياً سطوة النظام العبودي لروما؟
من هو برعتا (باراتيس) التدمري ومن هي ريجينا السلتية، وقد قلَّبَ فلاح الأرض في بقايا حصن روماني في قلب الجزيرة البريطانية، وأخرج لنا الاسمين؟ كيف قيض لفتى لوحته شمس تدمر، أن يحيط بذراعه السمراء خصر فتاة سلتية ذات جديلة حمراء، ويهيم بها على التلال المشبَّعة بالخضرة في جوار سور هادريان، نزولاً إلى نهر تاين، حيث يجذف بالمراكب الصغيرة رجال سمر من نينوى عائدين بالأحمال من السفن، وهم يرددون بأصوات شجية ترانيم أشبه بصلوات غريبة. غريب أمر هؤلاء الرجال، أيضاً، بعضلاتهم القوية وسحنات وجوههم السمراء، وقد هجروا مراكبهم عند المياه الدافئة على شواطئ الفرات، والتحقوا بأساطيل سيبتيموس سيفيروس وصولاً إلى هذا الماء البارد في الشمال، ليكونوا عمالاً ومراكبية في ظلال سور روماني يتلوى كأفعوان حجري.
من هي ريجينا، ومن هو برعتا (باراتيس)؟ الآثاريون عثروا على اللوح الجنائزي للمرأة السلتية في حصن آرابيا الروماني، وعلى بعد أميال قليلة منه عثروا على قبر برعتا.
كل ما نعرفه عن هذا التدمري هو كل ما نعرفه عن ريجينا السلتية ضاء في سطر واحد نقشه العاشق المفجوع بخطه التدمري ولغته التدمرية على اللوح الجنائزي لفقيدته ليكون شاهدة قبر المرأة الصغيرة المحبوبة، يجعلنا نعرف أنه حررها من العبودية، وسماها ريجينا برت حري (ريجينا المحررة) لتغدو ملكة قلبه ومُحَرَّرَتَهُ من العبودية، ومن ثم فقيدته الكاسرة قلبه في الثلاثين. لم ينسَ، بطل هذه القصيدة، أن يضيف إلى ذلك الشاهد الحجري في سطر ذي حروف تدمرية متصلة هويته السورية.
سطر تدمري يتيم في حجر روماني أشعل مخيلتي، وله أدين، وتدين هذه القصيدة.

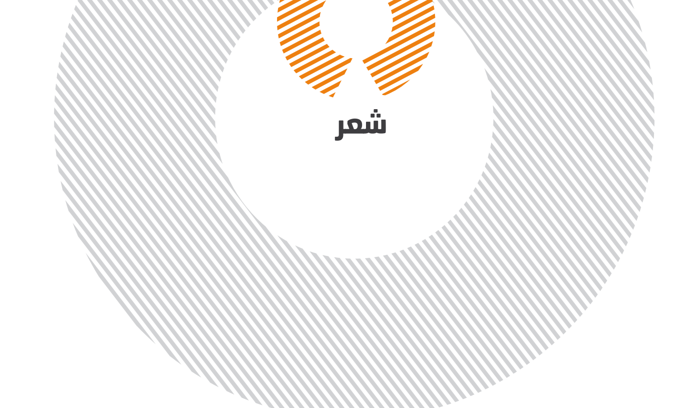
ن ج

هوامش

أترعتا: (ATARGATIS) ربة كانت تُعبد في الجزء الشمالي من سوريا وكذلك عند الأنباط في جنوبها، أهم هياكلها موجود في مدينة منبج (Hierapolis) الواقعة شمال شرق مدينة حلب، حيث كانت تُعبد إلى جانب قرينها حدد. وعبدت عند الأنباط، بصفتها آلهة الثمار والخصب.
أُعيد بناء معبدها في العام 300 ق.م بأمرٍ من الملكة ستراتونيس زوجة سلوقس الأول.
الإغريق تبنوا عبادتها بوصفها النسخة السورية من أفروديت، وذاع صيتها في بلاد الإغريق بفضل التجار والمرتزقة المحاربين من الإغريق.
طبيعة الربة أترعتا قريبة الشبه بنظيرتها الكنعانية عشتروت إلى جانب كونها بعلة: (سيدة، مدبرة، قائدة) لمدينتها ولشعبها. كانت تظهر واضعةً التاج وقابضة على حزمة من الحنطة، ومن حولها أسود يحرسون عرشها.

إشارة تتعلق بالاسم

أعطى برعتا (باراتيس) للفتاة، التي لا نعرف كم بذل من مدخراته ليحررها من العبودية، اسما ما هو باسم ولكنه صفة، فـ (ريجينا) باللاتينية تعني ملكة.
وعندما نعرف أن الاسم الذي يحمله برعتا نفسه يتألف من شطرين (بر) الابن و(عتا) هو اختصار اسم الربة (أترعتا)، نظير أفروديت عند الإغريق، فضلا عن أنها ربة العدالة أيضاً، نعرف أن (ابن الربة) ليس اسماً ولكنه صفة لشخص تحولت إلى اسم. فبرعتا، إذن، هو ابن ربَّة الحبّ والعدالة السورية. هنا تلوحُ الدلالةُ الرمزيةُ من لقاء (برعتا وريجينا) في هذه القصة التي حدثت في غرب أوروبا قبل نحو 1800. فمن لا نعرف له اسما سوى أنه ابن الربَّة الأنثى القادم من الشرق، يردّ، باسم الحب والعدالة، الحريَّةَ للأُنثى التي استُعْبِدَتْ طفلةً، والاعتبارَ لإنسانيّتها التي هدرها الاستعبادُ الإمبراطوري، بالتسامي على العبودية، والثأر لها من المستعبدين الذين سلبوها اسمها، بمنحها اسماً يتوِّجها ملكةً، حتى وإن كانت مساحة مملكتها قلب شخص واحد.



لَوْلَا أَنَّكِ هُنَا،
لَوْلَا أَنَّنِي تَرَجَّلْتُ عَنْ هَذَا السُّوْرِ المُتَلَوِّيَ كأُفْعُوانٍ حَجَرِيٍّ
وردَدْتُ السّيْفَ إلى صاحِبِ السّيفِ،
هَلْ كَانَ يُمْكِنُ لِي أَنْ أَقِفَ فِي نَهَارٍ
لِيُنَادَى عَلَيَّ مِنْ أَحَدٍ،
لَوْلَا أَنَّكِ هُنَا،
لَوْلَا أَنَّ صَوْتَكِ رَدَّدَ اسْمِيَ فِي هَذَا الصَّقْعِ مِنَ الأَرْضِ.

الأَمواجُ حَمَلَتْ مَرْكَبي جِهَةَ الغربِ وصِرتُ في جَيْشِ قيصر

***

مَا بِي وهَذَا السُّور وهَؤُلاءِ الرُّماةِ المَهَرةِ عَلَى السُّورِ، والضَّبابِ الهَائِمِ على المُنْحدراتِ والأَشْجَارِ نُزُوْلاً إلى كَعْبِ النَّهرِ وتِلْكَ المَوْجَاتِ الصَّارِخَةِ المُتَكَسِّرةِ عَلَى حِجَارَةِ الأَبْرَاجِ وقد هَبَّتْ، وتَدَافَعَتْ عَلَى هَذِهِ الجِهَةِ مِنْ أَرضِ قَيْصَرَ، لِسِلْتِيِّينَ كالذُونِيِّينَ بِرُؤُوسٍ حَلِيْقَةٍ، ووُجُوهٍ مُلَوَّنَةٍ بِصَبْغَاتِ الأَزْهَارِ!
أَحَقّاً كانُوا بَرابِرةً ؟
وعِنْدَمَا كانُوا يُقْبِلُونَ بِصُدُورٍ مُفْعَمَةٍ بالصَّرخَاتِ،
ويَتَسَاقَطُونَ تَحْتَ السِّهَامِ،
عَلَى أَجْنَابٍ،
وُرَكَبٍ
وجِبَاهٍ ...؛
هَلْ كانُوا يَدْفَعُونَ ثَمَنَ الحُبِّ؟!

***

يَا لَهَذِهِ الأَرْضِ الأَبْعْدِ مِنْ كُلِّ أَرْضٍ؛
حَتَّى لَكَأَنَّ آلِهَتِي لَمْ تَعُدْ لَهَا عُيُونٌ لِتَرَانِي

***

أَطُوْفُ بِحِصَانِيَ السِّرْتِيِّ، الهَواءُ البَارِدُ يَلْفَحُ عُرْفَهُ الأَسِيْلَ،
الهَواءُ المُبَلَّلُ بِدِمَاءِ المَوْشُومِيْن المُتَدَافِعِينَ يَصْفَعُ وَجْهِيَ،

وهَؤُلاءُ التَّدْمُرِيُّونَ الشُّجْعَانُ يُوَتِّرُونَ الأَقْواسَ فِي الحُصُونِ والأَبْرَاجِ، ويَمُوجُونَ عَلَى عَرَبَاتٍ تَحْمِلُ الدُّرُوعَ والحِرَابَ والرَّاياتِ.

فِي الاسْتِعْرَاضَاتِ، يَظْهَرُونَ بِحَوَاجِبِهُمُ السَّوْدَاءِ العَرِيْضَةِ، وَسِحْنَاتِهُمُ الَّتِي لوَّحَتْهَا شَمْسٌ بَعِيْدةٌ.
في النَّهاراتِ واللَّيَالي، يَجُوزُونَ أَمْيَالاً بَعْدَ أَمْيَالٍ فِي عَمَاءِ الخُضْرَةِ تَحْتَ سَمَاوَاتٍ مُدْلَهِمَّةٍ وطائفةٍ عَلَى الرُّؤُوسِ؛ ليتربَّصُوا بِمَنْ هَبَّتْ بِهُمُ الغَابَاتُ وأَرْسَلَتْهُمُ الطَّبِيْعَةُ لِيُتَرْجِمُوا أَهْواءَها جَوْلاتٍ دَامِيَةً.

***

كَمْ عَبْدٍ مِنْ «سَامُوس»، ومُصَارِعٍ مِنْ «تُرَاقْيَا»، وقَاطِعِ حِجَارَةٍ مِنْ «تُوْسَكَانَا» هَلَكَ تَحْتَ الأَلْواحِ المَجْلُوبَةِ مِنَ المَقَالِعِ فِي شِتَاءَاتِ «إبركوم»، حَتَّى صَارَ لهادريان سَوْرٌ يَسْتَظِلُّ بِهِ صُحْبَةَ عَشِيْقِهِ التُّراقِيِّ!

الْقُنْصُلُ الزَّائِرُ بِبَابِ خِيْمَتِهِ، وفِي جِوَارِهِ جُنْدِيَّانِ مَقْدُونِيَّانِ يَحْرُسَانِ النَّسْرَ ، يطوفُ بعينيهِ الصّقْرِيَّتيَنِ على الكتائبِ المتأهّبة، لِيُمْكِنَهُ أَنْ يُبَاهِيَ الفَارِسَ بِالْفَارسِ، والعَضَلَةَ بالسَّيْفِ.

***

أَنْتَ يَا مَنْ تَقِفُ لِتَقْرأَ كَلِمَاتِيَ المُرْتَجِفَةِ مِنَ البَرْدِ؛ هَلْ وصَلْتَ إِلى هُنَا، مِثْلِي، عِلَى مَرْكَبٍ مِنْ خَشَبِ الْأَرْزِ المَجْلُوبِ مِنْ جِبَالِ «نُوْمِيدْيَا ، أم عَلَى طَوْفٍ أَلْقَتْ بِهِ سَفِيْنَةٌ قُرْبَ شاطئٍ فِي بَحْرِ الشَّمَالِ؟

لَسْتُ حَامِلَ بَيَارِقَ، ولَكِنَّنِي تَاجِرُ أَقْمِشَةٍ مِنَ الشَّرقْ.

وَلَئِنْ تَرَكْتُ سَيْفِيَ عِنْدَ النَّهْرِ،
فَلِيُبَارِكَ الْبَعْلُ خُطْوتِي إِلَى البَيْتِ،
ولِيَصْفَحَ عَنْ إِثْمِ يَدِيْ.



***

فِي العَاصِفَةِ، وَقَدْ جُزْنَا بَحْرَ الرُّومِ، صَلَّيْتُ لَكِ يَا عَشِيْرةُ ،
وأَنْتِ رَبَّةُ هَذِهِ الأَمْوَاجِ،
لَكِ صَلَّيْتُ،
ولِلْبَعْلِ أَعْطَيْتُ أُمْنِيَتِي.

ولمَّا رَأَيْتُ اليَابِسَةَ، رَأَيْتُكِ تَغْسِلِيْنَ قَدَمَكِ قُرْبَ النَّهْرِ،
رَأَيْتُ الضَّوْءَ يَتَقَطَّرُ،
مِنْ كَاحِلِكْ،
وَرَجَوْت إِيلَ فِي عَلْيَائِهِ، أَنْ يُبَارِكَ عَيْنِي الَّتي رَأَتْ.

***

المُحَارِبُونَ التُّرَاقِيُّونَ، ومَعَهُمْ نُوْتِيُّونَ مِنْ «نِيْنَوى يُحِيْطُونَ بِالقُنْصُلِ فِي قَوارِبِ النَّهْرِ،
الأَعْيُنُ عَلَى المَصَبِّ،
وفِي عَرْضِ البَحْرِ، تَنْتَظِرُ البَاخِرَةَ.

قَائِدُ الفَيْلَقِ يُلَوِّحُ لِلْمُسَافِرِ، ورِجَالُهُ القُرْطَاجِيُّونَ السُّمْرُ
المَعْتُوقُونَ مِنْ رَبِقَةِ القَيْدِ بِشَفَاعَةِ السَّيْفِ،
يَمْلَؤون الأُفُقَ بالصَّيْحَاتِ.

***

سيذهبُ الجميعُ إلى الصيد، وَأَبْقَى فِي جِوارِ نِسْوَةٍ نَزَعْنَ عَنْ أَبْدَانِ الأَطْفَالِ أَكْيَاسَ الْخَيْشِ، وشَطَفْنَ بِالرَّمَادِ والْكِتّانِ مُؤَخِّراتِهِمُ المُوْحَّلِةِ،
إِذْ ذَاكَ، سَوْفَ يَصِلُ نَخَّاسٌ صِقِلِّيٌّ وفِي صُحْبَتِهِ فِتْيَةٌ مُرْدٌ جُلِبُوا مِنْ «دِيْلُوس ،
في أعناقهم قلائد مطعمة بحجارة زرقاء تقي من العين،
وبرفقتهم فتاة اتزرتْ بجلدِ الوحش.

كَيْفَ اصْطَدْتِ قَلْبيَ
لمُجَرَّد أَنّ عَيْنكِ الحَوراءَ رَمَتْ بُؤبؤَها في عَيْنِي!

***

لَوْلَا أَنَّكِ هُنَا،

لَوْلَا أَنَّكِ الزَّهْرةُ الَّتي تَفَتَّحَتْ فِي غَسَقٍ،
والْعِطْرُ الَّذِي سَرى فِي عَمَاءِ النَّهَارِ،
لَوْلَا أَنَّكِ السَّمَاءُ، والزَّوْرَقُ، والشَّاطِئُ،
والْآن: عَتَبَةُ البَيْتِ،
والمِصْبَاحُ يُضَاءُ لي فِي اللَّيْلِ.

لَوْلَا أَنَّكِ هُنَا،
لَوْلَا أَنَّكِ الزَّهْرَةُ الَّتِي تَفَتَّحَتْ فِي غَسَقٍ
والْعِطْرُ الَّذِي سَرى فِي الْغَبَشْ.

***

كيف ارتقيتُ السُّوْرَ ومَيَّزَنِي قِائِدُ المائةِ الأَيْبِيْرِيِّ بِمُسُوحِيَ الَّتِي بَارَكَهَا البَعْلُ؟
صِرْتُ صَاحِبَ الْقَوْسِ والرَّامِيَ الَّذِي اصْطَادَ بالسَّهْمِ كَبِدَ الغَابَة.
نَفَّرْتُ بِسِهَامِيَ دَمَ السَّلْتِيِّ اليَافِعِ، كَمَا يَفْعَلُ سَهْمُ الصَّائِدِ بِدَمِ الطَّرِيْدَةِ.

وَهَا إِنَّنِي فِي اللَّيَالِيَ الهَوْجَاءِ، عِنْدَمَا يُضْرِمُ الحُرَّاسُ نِيْرَانَهُمْ، الرِّيْحُ تَسْخَرُ مِنِّي وتُسْمِعُنِي أَنِيْنَ المُحَارِبِ الَّذِي أَقْبَلَ عَلَى السَّهْمِ، وتُتَرْجِمُ لِأُذُنَيَّ المُتَجَمِّدَتَيْنِ كَلِمَاتِهِ الأَخِيْرةْ.
لأَجْلِ مَنْ أَقِفُ هُنَا بَيْنَ سُقَاةِ سُيُوفٍ ونَافِخِي كِيْرَانٍ فِي حَضْرَةِ بَطَالِمَةٍ سَكَنْدَرِيِّينَ يَتَفَلْسَفُوْنَ، وأَيْطُوْرِيِّينَ دِمَشْقِيِّينَ ويَبْرُودِيِّينَ ساخرينَ وبونيقيين عَمَالقةً من سِرتا البعيدة؟

***

مَا مِنْ نَخْلَةٍ هُنَا،
وَلَا أَرْزَة،
ولا حَتَّى شَجَرَة زَيْتُونٍ تُضِيْءُ الرَّابِيَةْ!

***

وَكُنْتُ أَهْرُبُ مِنْ لَظَى الشَّمْسِ إِلَى ظِلِّ بَعْلِ شَامِيْنَ
أَشْكُرُ سَائِقَ الغَمَامِ
لِأَنَّهُ سَكَبَ فِي التُّرابِ قَطْرَةَ المَطَرِ،
وقَطَّرَ العَسَلَ فِي كَبِدِ الحُقُولْ؛
وَأَنْشُدُ لِلْبَعْلِ تَرْنِيْمَتِي:
سَأَبْنِي لكَ بَيْتَاً لَمْ تَرَ السَّمَاءُ مِثْلَهُ؛





قَصْراً لَمْ يَسْكُنْهُ مَلِكٌ فِي الأَرْضِ، ولَا وَطَأَتْهُ قَدَمُ أَمِيرْ .

***

كَيْفَ لِي، أَنَا بَرْعَتا بِوَجْهِيَ المُلَوَّحِ بِشَمْسِ «تَدْمُرَ»، أَنْ أُمَدِّدَكِ فِي شِغَافِ الصَّمْتِ فِي غَيْبُوبةِ السَّرِيْرِ؛ كَيْفَ أَسْتَعِيْدَكِ مِنْ غَابَةِ الذِّئْبِ، أَنَا الطَّائِفُ بِالْكِتَّانِ الدِّمَشْقِيِّ، وبِالْأَقْطَانِ، عَلَى بَلْدَاتٍ هَارِبَةٍ مِنْ صَخَبِ المُشَاةِ، وجَلَبَةِ السُّيُوفِ، وضَجِيْجِ أَسَاطِيْلِ النَّهْرِ؛

كَيْفَ أَسْتَرِدُّكِ مِنْ صَمْتِ الغَابَةِ وتِيْهِ النَّهْرِ؛

كيْفَ لي؛

كيْفَ لي؛

لَوْ كُنْتُ اسْتَطَعْتُ؛ لَكُنْتِ تَرَنَّمْتِ مَعَيَ القَصِيْدَةَ الَّتِي حَمَلْتُهَا عَلَى رُخَامَةٍ وَرْدِيَّةٍ لمَّا تَرَكْتُ «تَدْمُرَ وَرُحْتُ «دِمَشْقَ»، وبَلَغْتُ «صُوْرَ ، مُغَلَّلَاً بالسَّلاسِلِ، لِيَكُونَ لِيْ مَرْكَبٌ وشِراعٌ، وفي هياجِ المَراكِب ينزلُ طَيْفُ بعل من جبالِ الموج ويحلّ أغلالي ويُسْلِمُنِيْ لِرَبَّةَ البَحْرِ؛ لِتَكُونِيْ أَنْتِ المَرْأَةَ الَّتِي كَتَبَ لَهَا الشَّاعِرُ الهِيلِيْنِيسْتِيُّ قَصِيْدَتَهُ السُّورِيَّة ، وَأَكُونَ الضِّلْيلَ البَاحِثَ عَنِ السُّهَا وسُهَيْل

***

وكان يمكنُ أنْ تكوني

لي

بالمِغْزَلِ والصُّوفِ

ويكون لي فِراشٌ في حُجْرَةٍ

وحَطَبٌ في جِوارِ مَوْقِدٍ.

حتَّى لو لمْ يُعْمِل سوتونيوس سيفَ نيرون في عُنُقِ بوديكا

ولم تَصِلِ المَراكِبُ بالبَنَّائينَ من الإسكندريةِ ليُخَطِّطوا الأَرْضَ،

ويَشطروا بالحِجارةِ السَّهْلَ والغابةَ،

كانَ يُمْكِنُ أَنْ تكوني لي بهبوبكِ المَرِح على أرضِ يومي،

وبِطَيْشِ عينيكِ، تَفْرَحانِ

بخطوتي

أَنا بَرْعَتا العائدُ من النَّهْرِ بالسَّمَكَةِ المُتَلألئةِ.

***

لَوْ كُنْتُ «هِرَقْلَ»، وكُنْتُ فِي مُعْتَرَكٍ عَلَى عَرَبَةٍ تَضْطَرِبُ

وَقَوْسُ قُزَحٍ يُؤَرْجِحُ الضَّوْءَ

هَلْ كُنْتُ سَأَتَجَرَّأُ عَلَى حارِسِ المِيَاهِ ،

أَمْ كُنْتُ سَأَغُضَّ الطَّرْفَ عَنْهُ، وَأَتْرُكُهُ يَتَوَارَى فِي غَيَابَةِ الْبِئْرِ؟

***

مَنْ أَشْعَلَ مَخَازِنَ الحُبُوبِ؛ أَفتيةُ قَبَائِل الشَّمَالِ المُتَحَدِّرِينَ مِنَ الْجِبَالِ، أَمِ الْخَازِنُ المَسِيْنِيِّ الخَبِيْثِ الَّذِي عَثَرَ عَلَى الخَنَافِسِ فِي جِرَارِ القَمْحِ ؟

أَيُّ خَيَالٍ جَامِحٍ، يُمْكِنُ أَنْ يَجْعَلَ رَجُلَ «إِيْسُوسَ ، الْقَتِيلَ بِسَهْمٍ مَلأَ صَدْرَهُ الخَافِقَ بِدَمِهِ الخَافِقِ، يُؤَدِّي وظِيْفَةَ خُنْفِسَةٍ فِي قَبْوٍ رُوْمَانِيٍّ؟!

مَنِ كَتَبَ التَّقْرِيْرَ، وجَعَلَ الْجُنُودَ يَشْهَقُوْنَ مِنَ الدَّهْشَةِ، ويَسْخَرُونَ،

لَوْ لَمْ يَكُنْ هُوَ نَفْسُهُ الفَتَى الكلابْرِيُّ الخَلِيْعُ الَّذِي يَنْحَنِي عِنْدَ سَرِيْرِ القُنْصِلِ كُلَّ الصَّبَاحِ لِيُرِيْقَ مِنْ إِبْرِيْقٍ نُحَاسِيٍّ مَاءً مُطَيَّبَاً فِي رَاحَتَيْنِ وَرْدِيَّتَيْنِ وَقَدْ تَدَلَّتْ مِنْ عُنُقِهِ خَرَزَةٌ زَرْقَاءْ؟

***

هوامش

يعتقد مؤرخون وآثاريون بريطانيون أن بَرْعَتا أو (باراتيس) التدمري ربما كان تاجر أقمشة، وصل بطريقة ما إلى الجزيرة البريطانية. ونظن بدورنا أن ربما يكون وقع في الأسر، أو ضل بتجارته في البحر ووصل، بطريقة ما، إلى بريتانيكا. ويرى دارسون آخرون أنه ربما كان في وقت من الأوقات واحداً من رماة السهام السّوريين الكثر الذين خدموا في الجيش الرّوماني، ولما تقاعد أقام في منطقة قريبة من السور. فالقانون العسكري الرّوماني لم يكن يجيز لمن هم دون فئة الضباط الكبار اصطحاب عائلاتهم معهم إلى المناطق التي يخدمون فيها، فكان الجنود الشرقيون المسرحون من الخدمة لا يعودون جميعهم إلى الشرق البعيد الذي سيقوا منه للخدمة في الجيش، ولم تكن هناك ميزانيات تسمح لهم بذلك، لذلك غالبا ما كانوا يستقرون حيث خدموا وارتبطوا بنساء من القبائل البريطانية والساكنة الأصليين وأسسوا عائلات لهم، وهو ما ينطبق على برعتا الذي اقترن بريجينا.

تلاحظ ماري بيرد Mary Beard، أستاذة الكلاسيكيات في جامعة كامبريدج أن التجار الرّومان تدفقوا على شرق البحر الأبيض المتوسط، مستفيدين من الفرص التجارية التي أعقبت الغزو، من تجارة الرقيق وتجارة التوابل إلى غير ذلك من عقود إمداد الجيش التجارية الأخرى. وترى أن ربما كان التاجر السّوري سافر صحبتهم، إن في طريق عودتهم إلى روما أو إلى بلاد الغال وجوارها. وبدورنا نرى أن هذا لا يمنع أيضاً من أن يكون برعتا هو نفسه رامي سهام في وقت من الأوقات قبل أن يتقاعد من الخدمة ويتحول إلى تاجر أقمشة، مستفيداً من علاقات نسجها خلال الخدمة في حامية السور، لا سيما أنه قدم من بلد (سوريا) كان متقدماً في صناعة النسيج وتجارته.

عام 1878 اكتشف الآثاريون بالقرب من حصن Arbeia الذي يُعرف اليوم باسم South Shields، إلى الشرق من (Newcastle-upon-Tyne)، شاهداً حجرياً جنائزياً من طراز تدمري (ارتفاعه متر وثلاثين سنتم وعرضه 70 سنتم) وصف لاحقاً من قبل الباحثين بأنه قطعة أثرية رائعة وفريدة من نوعها، وكانت المفاجأة الكبرى أن النحت يحتوي على كتابة لاتينية رومانية وأخرى تدمرية سورية، وهنا بدأ السؤال، ومعه البحث عن ظروف وجود هذا الشاهد الجنائزي في جوار حصن روماني عند منطقة السور وبالقرب من مصب نهر تاين. (كانت Arbeia مهمة لأنها كانت تحرس الطريق البحري الرئيسي المؤدي إلى جدار هادريان، لذلك كانت حصنًا رئيسيًا كان بمثابة قاعدة إمداد أيضًا.)

يُمثّلُ النحت، (ونحنُ نعتمد في وصفه، هنا، على مصادر أشرنا إليها في جملة المراجع التي أفدنا منها وهي بمجملها مصادر إنكليزية): «سيدة في جلسة توحي بأنها ذات مكانة رفيعة في عصرها، لها رداء طويل، أنيق، صدرها مزين بقلادة وفي يديها أساور. في حجرها، مغزل من الصوف، وإلى جانبها وعاء فيه كرات من الخيوط. قرب يدها اليمنى صندوق مجوهرات.». ياه... « كان تذكارًا مكلفًا للغاية». وإذا ما نظرنا في أسفل اللوح سوف يظهر لنا بوضوح العبارة اللاتينية التالية: «ريجينا، سيدة باراتيس (برعتا) المحررة، يا للأسف». وقد كتبت الجملة وفق الاختصارات اللاتينية الشائعة يومها: RGYN ‹BT HRY BR’T› HBL. وتحت الكتابة اللاتينية وكما لو كان صاحب النقش برعتا (باراتيس) يريد أن يعلن اعتزازه بهويته السّورية نقرأ العبارة اللاتينية نفسها بالآرامية التَّدمرية هذه المرة. ويحتوي النقش على اسم برعتا بوصفه الذي أقام هذا الشاهد: (للغالية، أو المحبوبة، المحررة (أي التي كانت مستعبدة) المأسوف على شبابها ريجينا 30- سنة- من قبيلة كاتوفيلوني.).

هنا وجد الآثاريون حاجة ملحة للاستعانة بخبير متخصص بالآرامية التَّدمرية لقراءة الكتابة، وقد فعلوا وحصلوا على النتيجة. وكانت رائعة ومحيرة معاً. فما الذي يفعله سوري تدمري هنا في هذا الصقع البعيد آلاف الكيلومترات عن وطنه تدمر في الشرق؟ وكيف وصل إلى هنا؟ وما الذي كان يفعله؟ وكيف التقى السيدة التي حررها وسماها: ملكة، وتزوجها؟ وكيف حدث أن ماتت صغيرة، ومن ثم أقام لها هذا الشاهد؟ ومن نحت هذا العمل البديع بهويته الفنية التَّدمرية؟ ومن أين جاء برعتا بالمال لإنجاز مثل هذا العمل المكلف جداً في ذلك الوقت؟ بل أكثر من ذلك كيف قيض لهذه السيدة التي لم تكن حرة مِنْ قبل أن تلتقي برعتا وأن تصبح ثرية، وتملك علبة مجوهرات؟ هذه الأسئلة التي أثارتنا، وحيرت الباحثين من قبلنا، ظل كثير منها معلقاً، وهو ما جعل الباحثين يطرحون السؤال الأكبر: هل يعقل أنّ برعتا قد كان هو السّوري الوحيد في هذه المنطقة؟ هذا السؤال سوف يقود الباحثين إلى العثور عن جواب له من خلال البحث في تاريخ سور هادريان نفسه والحامية الرّومانية التي كانت تتمركز في حصونه، وطبيعة، وظروف الوجود العسكري الرّوماني في تلك الحقبة.

المنحوتة، كما أسلفنا، معروضة اليوم في حصن ومتحف Arbeia Roman في بلدة ساوث شيلدز الساحلية، عند مصب نهر تاين، على بعد



كَيْفَ كُنْتُ؟
كَيْفَ كَانَ شَكْلُ العَالَمِ
قَبْلَ أَنْ تَطَأَ قَدَمُكِ الْأَرْضَ،
وتَرَاكِ عَيْنِي؟

قَبْلَ أَنْ تَأْسُرَنِي تِلْكَ القَدَمُ الأَسِيْرَةُ؟

***

الضَّبَابُ يَفْتَرِسُ الأَقْوَاسَ والرُّمَاةَ،
الضَّبَابُ يَلْتَهِمُ الحِجَارَةَ، والسُّوْرَ، ويَهِيْمُ عَلَى النَّهْرِ،
والَّذِينَ تَسَاقَطُوا مِنَ الحُصُونِ المَرْجُومَةِ بالبَلْطَاتِ والفُؤُوْسِ،
سَقَطُوا فِي حُفْرَةِ الشِّتَاءْ.

أَرْوَاحُ الصَّرْعَى تَهِيْمُ عَلَى رُؤُوسِ الأَشْجَارْ.

العَرَبَاتُ الخَشَبُ بِعَجَلَاتِهَا الغَائِصَةِ فِي الْعُشْبِ طَوالَ شَتَاءٍ،
وسُيُورُهَا الحَدِيْدِيَّةُ الَّتِي رقَشَتْهَا الحَلَزُونَاتُ، وفِي فَراغَاتِهَا
تَلَوَّتْ ديْدَانٌ تَشَبَّعَتْ بِرُطُوبَةِ التُّرابِ أَسْوَدَ،
أَثْقَلَها المَطَرُ،
وهَا هِيَ تَهْوِي وتَتَحَطَّمُ، هِيَ وَالمحَارِبُ بِرُمْحِهِ الأَيْطُوْرِيِّ ،
تَارِكَةً فِي العُلَى صَرْخَةَ الْهَوَاءِ،
وانْخِطَافِ الأَكَمَةِ.

فِي القَاعِ،
عميقاً،
فِي القَاعِ،

أَوْدَعَ المُحَارِبُ زَفْرَتَهُ الأَخِيْرَةَ.

الدِّيْدانُ وحْدَهَا ظَلَّتْ مُنْتَعِشَةً،
بَيْنَمَا الأَجْسَادُ تَنْشَطِرُ،
وَتَهْوِي،
عَلَى أَرْضِ المَقْتَلَةِ،
حَتَّى لَكَأَنَّهَا،
وهِيَ تَتَلَوَّى فِي النُّورِ الضَّئِيْلِ البَاقِي مِنَ النَّهَارِ،
العَلَامَةَ الأَخِيْرَةَ لِلزَّمَنْ.

الضَّبَابُ يَهِيْمُ عَلَى الحُصُونِ الصَّغِيْرِةِ،
وعَلَى المُرْتَسَمَاتِ التَّائِهَةِ ومَعَهَا الوَقْتُ،
كُلَّمَا هَبَّتْ عَلَى السُّور ضَجَّةٌ وعَالَجَهَا الهُدُوْءُ بِضَرَبَاتِهِ اللَّامَرْئِيَّة.

***

والآنَ،
فِي نِيْسَانَ،
العُشْبُ يَتَطَاوَلُ،
ويَتَلَوَّى
ويتوحشُ
فِي الفَراغَاتِ،
النَّباتَاتُ تُعَرِّشُ عَلَى حُطَامِ العَربَاتِ،
والأجساد.

شَمْسٌ خَفِيْفَةٌ تَنْبُشُ هَيَاكِلَ المُحَارِبِيْنَ،
وهَوَاءٌ هَوَاءٌ هَواءٌ،
هَوَاءٌ يَهُبُّ مِنَ الشَّمَالِ عَلَى جَمَاجِمَ فَلَقَتْها الفؤوسُ
وفِي الكُسُورِ الَّتِي نَزفَتْ،

حوالي 300 كيلومتر شمال مانشستر، إنكلترا. ولأرابيا هذه حكاية أخرى من شأنها أن تلقي ضوءا على حكاية برعتا وريجينا. وعلى ما نعتقد أنه أقدم وقائع الهجرة للعمل في بريتانكا بوصفها أحد نطاقات (جغرافيات) وجود الامبراطورية الرّومانية العسكري والمدني.

بصدد الصيغة الفنية واللغوية للشاهد الجنائزي، أنظر جوديث وينجارتن Judith Weingarten، عالمة الآثار والباحثة في تاريخ وثقافة التّدمريين، التي ترى أن هذا الشّاهد الحجريّ يقوم على: «صيغة تدمرية نموذجية لتكريم الموتى: الاسم + النسب أو الوصف + الرثاء.» وأنّ النص التدمري المنقوش عليه تخليداً لريجينا إنما هو بليغ نحوياً بالآرامية، ومنحوت بمعرفة أكيدة باللاتينية. ويوحي أيضاً بأن هذا النمط العام للنصب التذكاري التّدمري من عمل نحات محترف ربما كان سوريًا. والآن: من ذا الذي كان برعتا يعتقد أنه سيقرأ ما نقش على هذا الشاهد؟ والمقصود بهذا السؤال الذي تُرك معلقا، إلى من كان برعتا يتَوجَّهُ بالكتابة السّورية على شاهد لا يمكن قراءة حروفه الغريبة إلا من قبل سوريين؟ في نظرنا، سيكونُ الجواب عن هذا السؤال سيكون سهلاً عندما نعرف أن برعتا لم يكن السّوري الوحيد في تلك الجهة. (انظر الهامش المتعلق بسور هادريان ورماة السهام السّوريين).

في الخلاصة: هي إذن Regina - كان الرّومان يُلفظونها Raygeena - تتحدر من Catuvellauni، وهي قبيلة عاشت حول سانت ألبانز St. Albans جنوب هيرتفوردشاير، حوالي 22 ميلا إلى الشمال من وسط لندن) ويرجح أنها بيعت من قبل عائلتها المنكوبة بالفقر، ونقلت إلى الشمال.

سور هادريان، Hadrian›s Wall بناء حجريّ مكين طوله 127 كيلومترا، بارتفاع 6 أمتار وسماكة 6 أمتار. بناه الإمبراطور الرّوماني هادريان سنة 122 ويمتد عرضيا من البحر إلى البحر في ما يسمى اليوم إنكلترا. على طول الجدار وبين كل 500 متر تقوم أبراج للإشارة وحصون صغيرة للمراقبة، وسبع عشرة قلعة وبوابات حصينة. بقايا الجدار والتحصينات ما تزال ماثلة إلى اليوم. ويعتبر هذا السور ثاني ثلاثة أسوار وأكثرها أهمية. أولها بني على سلسلة تلال جاسك، وأخرها الجدار الأنطوني نسبة إلى الامبراطور أنطينيوس بيوس، وبني ليمثل الحاجز الحدودي الشمالي للإمبراطورية الرّومانية ويمتد حوالي 63 كيلومترا ويتراوح ارتفاعه بين 3 أمتار و5 أمتار، وقد حفر خندق عميق على الجانب الشمالي منه. استمر بناؤه 12 سنة بدءاً من سنة 142 وتحت ضغط القبائل المحاربة تم التخلي عن هذا الجدار بعد ثماني سنوات من إنجازه ونقلت الحاميات الرّومانية إلى جدار هادريان.

بنيت الأسوار الثلاثة لصد غارات قبائل الشمال التي كانت تسكن أرض إسكتلندا، فكان لهذه الأسوار أهداف أمنية وعسكرية وجغرافية وبموجبها رسمت حدود الامبراطورية الرّومانية، ومثلت حضورها الاستعماري. في سنة 400 تمكنت القبائل البريطانية من طرد آخر جندي روماني من الجزيرة، ومذ ذاك لم تعد للسور أي وظيفة دفاعية.

الإشارة هنا ليست إلى يوليوس قيصر، ولكن للإمبراطور سيبتموس سيفيروس المولود في لبدة الليبية من أب بونيقي وأم إيطالية، وهو مؤسس السلالة السّورية في الإمبراطورية الرّومانية.

ترجح مراجع تأريخية وأركيولوجية (بالإنكليزية) أن 500 من رماة السهام السّوريين المهرة تعود أصولهم إلى تدمر انتشروا في القرنين الثاني والثالث خصوصاً على امتداد سور هادريان وكانوا في عداد حامية من المشاة والفرسان قوامها 8 آلاف رجل 20 بالمائة فقط من القوة الرّومانية الموزعة في جوار السور كانت من ذوي الأصول الإيطالية، والبقية جيء بهم غالباً من الولايات الشرقية للإمبراطورية، من الشعوب والأقوام المختلفة الموجودة في حوض المتوسط، والشمال الإفريقي، وكذلك من الادرياتيك، والجزيرة الإيبيرية.

نهر تاين River Tyne يقع في شمالي إنكلترا طوله 118 كيلومترًا. ويتشكّل من التقاء نهرين إثنين؛ التاين الجنوبي والتاين الشمالي، والنهرُ الأخير ينبع من الحدود السكوتلنديّة في نورثمبرلاند، فيما ينبعُ الأول من كمبريا. ويجري نهرُ التاين من الغرب إلى الشرق ويصب في بحر الشمال.

الرّومان كانوا يسمونهم «الموشومون». ونظروا إليهم بوصفهم برابرة. المصطلح إغريقي وكلمة «بربري» مشتقة من الكلمة اليونانية «بربروس - βάρβάρος» عثر عليها منقوشة على ألواح طينية في «بيلوس - pylos» بمدينة ميسينيا قبل حوالي 3200 وتدل الكلمة من دون أدنى لبس على أناس يأتون من خارج المدينة، فهم أغراب. وكافافي عندما كتب قصيدته «في انتظار البرابرة» عنى الشيء نفسه. وكونستانتينوس



فِي الشُّقوقِ التي غَمَرَها الصمتُ ورطّبها الهواءُ،
ضَوءٌ مراهِقٌ
رَاح يَلْهُو بِزُهَيْرَاتٍ صَفْرَاءَ باهتة تكادُ لا ترى..

الدَّبِيْبَاتُ الصَّغِيْرةُ تَمْتَصُّ بِلُعَابِهَا وَمَجَسَّاتِهَا خَمَائِرَ الحُطَامْ.

هَلْ هُنَاكَ زَوَالٌ أَكْثَرُ حِكْمَةً وأَقْوَى مِمَّا تَرَكَهُ الشِّتَاءُ المَاضِي
حُطَاماً فِي سَهْلٍ

عَنْدَمَا تَسْطَعُ الشَّمْسُ عَلَى الشَّيْءِ الصَّغِيْرِ وهُوَ يَلْتَهِمُ
الشَّيْءَ الكَبِيْرَ
ويهفو الهُدُوْءُ الغَامِرُ لِيُصَالِحُ الطَّبِيْعةَ الهَائِجَةَ عَلَى مَرْأَى مِنْ
عَمَلِ المَوْتِ؟

***

أَ
أيْنَ هُمُ الرُّمَاةُ التَّدْمُرِيُّونَ الَّذِينَ مَلَؤُوا الأَسْمَاعَ والْأَزْمِنَةَ
بِصَيْحَاتِهِمُ الْمَرِحَةِ،
وأَقَاصِيْصُهُمُ الَّتِى دَحْرَجَهَا الهَوَاءُ عَلَى امْتِدَادِ السُّورِ؟

نِيْرَانُهُمُ الهَائِجَةُ في أَمْوَاجِ الضَّبابِ أَرْسَلَتْ عَبِيْرَ دُخَانِهَا فِي
الغَابَاتِ،
ودَلَّتْ عَلَيْهِمْ فُؤُوسَ المَوْشُومِيْنَ المُقبلينَ لينتحروا، كَسَمَكِ
السَّالْمُونْ، فِي أَعَالِي النَّهارْ.

كُلَّمَا فَغرتِ الغَابَةُ فَمَهَا وأَرْسَلَتْ مَوْجَةً أُخْرَى مِنَ السِّيْقَانِ
المُشَعَّرَةِ النَّازِفَةِ، والأَكْتَافِ المُجَرَّحَةِ، تَسْبُقُهَا الجَمَاجِمُ لِتَكُونَ
مَسَاكِنَ لِحَلَزُونَاتِ الزَّمَنْ.

***

بِأَيِّ لُغَاتٍ خَاطَبَ الجَرْحَى آلِهَتَهُمْ وَهُمْ يَلْفُظُونَ أَنْفَاسَهُمْ
وَيُوْدِعُونَهَا فِي شُقُوقِ الْأَرْضِ؟

دِمَاؤُهُمُ الَّتِي تَلَأْلَأَتْ فِي شَمْسِ نَهَاراتٍ خَاطِفَةٍ، تَشَمَّمَتْهَا
ذِئَابٌ بِيْضٌ تَتَرَيَّضُ، قَبْلَ أَنْ تَيْبَسَ عَلَى أَبْدَانِهِمْ تَحْتَ
سَمَاوَاتٍ تَلَبَّدَتْ مِرَاراً وَهِيَ تَشْهَدُ مَصَارِعَهُمْ.

لمْ يَكُنْ «أُوْدِنْ هُنَاكَ عَلَى سُلَّمٍ، أَوْ فِي حِصْنٍ؛ لَرُبَّمَا كَانَ يَلْهُو
مَعِ الصِّبْيَانِ عِنْدَ ضِفَافِ الأَنْهَارِ، ويَتَوَارَى فِي ضَبَابِ الغَابَاتِ؛

فلاسوبولس - Konstantinos Vlassopoulos، استاذ التاريخ وعلم الآثار في جامعة كريت - Crete، في كتابه الإغريق والبربر Greeks and Barbarians»»«البربر هم أولئك الذين لا يتحدثون اليونانية» (مطبعة جامعة كامبريدج 2013). وهيرودوت في كتابه «التواريخ» يصف الفرس أعداء الإغريق بأنهم «برابرة» انطلاقا من كونهم أمة تتكلم لغة أخرى. ولكن أيضاً انطلاقاً من كونهم أعداء. والمصطلح ظل زائغا إلى حد كبير. ولا نعرف متى، على وجه التحديد، وقع التحول الدرامي في العنوان بحيث أصبح المعنى المعاصر له سلبياً. فالمعنى الإغريقي محايد. لكنه، ربما، يسمح بالتأويل. الرّومان، بدورهم، ورثوا المصطلح عن الإغريق ولم يحصل التغيير في المعنى لديهم إلا مع خوضهم حروبا مبالغاً فيها ضد هؤلاء الذين يتكلمون لغة أخرى، وشمل المعنى كل الأجانب الذين كانوا يعتدون على حدودهم. ولما كان هؤلاء البرابرة غير متحدين مطلقًا، فقد ظهر بينهم من يقوم بأعمال النهب على ممتلكات الإمبراطورية الرّومانية، وظهر آخرون تحالفوا مع الرّومان. ثم ظهرت مجموعات منهم غيرت مواقعها مراراً بين عداء وصداقة مع الرّومان. وبالتالي فإن مصطلح بربري راح يتأرجح ليشمل المعاني كلها، بمن في ذلك من اعتبروا أعداء للحضارة من منظور مديني لدى اليونان، وإمبراطوي لدى الرّومان. سوف نجد مثالا رائعاً في شخصية بوديكا التي تنتمي إلى إحدى القبائل البريثورية، وكانت زوجة ملك متحالف مع الرّومان، ثم تحولت إلى عدو دموي، وقاتلت الرّومان قتالاً شرسا، ومن ثم تحولت على أسطورة.

أنظر: والتر جوفارت Walter Goffart، في كتابه «المد البربري: عصر الهجرة وأواخرالإمبراطورية الرّومانية»: (مطبعة جامعة بنسلفانيا 2006):
Barbarian Tides: The Migration Age and the Later Roman Empire

هم القبائل التي قاتلت الرّومان واستهدفت حاميات السور مراراً. عرفت هذه القبائل المحاربة، وهم أصلا رعاة وصيادون وفلاحون، بطلاء الوجوه والأجساد، ووشمها بالألوان في طقوسية شبه دينية، تتصل رمزيتها بأرواح الأسلاف.

إشارة إلى علاقة عشق ربطت بين الإمبراطور هادريان وشاب من تراقية يدعى أنطونيوس Antinous، وكان معشوقه المفضل، رافق الامبراطور خلال رحلاته في أرجاء الامبراطورية، ويرجح أندرو لامبرت Andrew Lambert أن يكون هذا الشاب قضى غرقا خلال رحلة في النيل، في أكتوبر CE 130. أعلنه هادريان إلها، وبنى له المعابد، وأمر بنشر عبادته في أرجاء الإمبراطورية، وأسس باسمه مدينة على النيل أطلق عليها اسمه Antinoopolis. أما نحاتو الامبراطورية فقد ملأوا مدنها وحواضرها بتماثيله تلبية لطلبات عُبّاده. عثر الآثاريون في أوروبا على تماثيل له ما بين 2005-2007، استمرت عبادته حتى القرن الرابع، وقد وضع حَدّاً لها الامبراطور ثيودوسوس الذي عمل على استئصال العبادات الوثنية. في القرن الثامن عشر عاد انطينيوس للظهور بوصفه رمزا للنزوع المثلي في أوروبا. بات وجودُ تمثال صغير له في حوذة شاب بمثابة إشارة خفية إلى ميوله الجنسية، ودعوة لشخص آخر لديه الميول نفسها، وذلك حسب سارة آن وترز Sarah Ann Waters الروائية الويلزية التي اشتهرت بموضوعاتها الفيكتورية وأبطالها المثليين.

شعار جيوش الامبراطورية الرّومانية. ترتبط به انتصارات وهزائم ووقائع دموية، وقد استلهمه الرّومان من السّوريين القدامى الذين كانوا يعتبروه رمزاً من رموزهم.

جلب الرّومان الأخشاب من جبال المملكة النوميدية، وكانت مملكة مستقلة وأحيانا مقاطعة رومانية. قامت على أجزاء من تراب المغرب والجزائر وتونس وعاصمتها سرتا (قسنطينة اليوم). تنتشر غابات الأرز في جبال الأطلس.

بعل: إله سوري ظهرت عبادته في الألف الثالثة قبل الميلاد، في بلاد الشام وانتشرت في جغرافيات العالم القديم بين آسيا وأوروبا والشمال الإفريقي. في الآرامية واللغات السامية الأخرى يأتي اسمه على شكل لقب أو كاسم نكرة ويستدل من منه ما معناه: السيد أو الملك،» إلا أن نصوص أوغاريت تبين أن (بعل) هو إله محدد الصفات. تظهر مختلف السجلات وبينها الأوغاريتية أنه إله الطقس، وقواه مرتبطة بالبرق والرياح والمطر والخصوبة. كانت أشهر الصيف الجافة في المنطقة تفسر على أنها دليل على إقامة بعل في العالم السفلي أما عودته في الخريف فتتسبب في العواصف التي تجدد الأرض. ارتبط كل من بعل وإيل بالثور في النصوص الأوغاريتية، لأنه يرمز إلى القوة والخصوبة. الإلهة العذراء عناة هي أخته الكبرى وزوجته. وكان بعل على عداء مع الثعابين والأفعوانات، سواء مثلت أنفسها أو كانت ممثلة ليم، إله البحر والنهر. من أهم وظائفه في أساطير أوغاريت السّورية الدفاع عن البشر والآلهة، فهو بطل الآلهة وقاتل التنين (يم) وبعل هو الرزّاق واهب المطر وصوته الراعد وعد بالخصب، وهو المخلص الذي يحكم من جبل صافون (جبل الأقرع).
الكنعانيون والفينيقيون يعتبرونه راعيًا للبحارة والتجار الذين يسافرون عبر البحر. يعتبر أيضاً الإله المحارب، وإله الشمس، انتقلت عبادته إلى قرطاج بشمال أفريقيا وأطلق عليه الإله بعل حمون. والقائد القرطاجي (حنا-بعل) يشير اسمه إلى الإله بعل، كما تحمل مدينة بعل بك في سوريا (لبنان اليوم) اسمه.

عشيرة، Asherah: ربّة كبرى تحتل مكانة بارزة بين الربات السّوريات وفي أساطير الشرق القديم، من وظائفها أنها ربة البحر، وهي زوجة إيل إله الزمان، ولدت سبعين إلها، ومن بناتها وأبنائها عشتار، والبعل. من اسمها نستخلص أن عبادتها تتصل بكل ما له صلة بالعشيرة والعشرة والمعاشرة. تماثيلها تشير بجلاء إلى عضوها المؤنث.

إيل: معبود كنعاني، إله البشر وسائر المخلوقات، رب الأرباب. أنجب العديد من الآلهة، في طليعتها (حدد ويم وموت)، وهؤلاء يقفون مع



ولَنْ يَظْهَرَ فِي الأَرْضِ المُنْخَفِضَةِ قَبْلَ مَقْتَلَةٍ أُخْرَى فِي شِتَاءٍ آخَر، مَا لَمْ يُرْسِلِ الْمُحَارِبُ الأَخِيْرُ النِّدَاءَ للصَّخْرَةِ الَّتِي نَحَتَتْهَا الرِّيحُ.

***

النَّارُ الَّتِي أَرْسَلَتْهَا يَدُكَ سبتموس لِتَلْتَهِمَ الغَابَاتِ والمُرُوجَ وحُقُوْلَ الذُّرَةِ، وتُرْسِلُ الكَالْدُونِيِّينَ حُفَاةً إِلى كُهُوفِ الشَّمَالِ، رَجَعَتْ بِهَا الرِّيْحُ، وبِجَنَاحِهَا المُشْتَعِلِ أَضْرَمَتْ نَعْشَكَ الإِمْبَراطُورِيَّ،

أَذَابَتِ النَّسْرَ فِي خَاتَمِ يَدِكَ، وسِلْسَلةَ الذَّهبِ الَّتِي نَقَشَ عَلَيْهَا صَائِغٌ أَنْطَاكِيٌّ اسْمَ «جُولْيَا في جِوارِ اسْمكَ الفينيقيّ الذي أَرْهَبَ ارستقراطيّي روما

أَيْنَ هِي البَيَارِقُ الَّتِي تَقَدَّمَتْ كَتَائِبُ الحَرَسِ الْبِرِيْتُورِيِّ عَلَى طُوْلِ الطَّرِيْقِ مِنْ دِمَشْقَ إِلى صورَ حيثُ نُشِرتْ الأشرعة على المَرَاكِبِ المُبْحِرَةِ بالشَّمْسِ إِلى «إيبركوم»؟

مَا الَّذِي سَيَقُولُهُ «جُوْبِيْتُر» لـ«كاركلا» النَّاظِرِ مِنْ عَلَى صَهْوَةِ الحِصَانِ جَسَدَكَ المُشْتَعِلِ عَلَى الماء؟

***

خَمْسُونَ أَلْفَاً مِنْ شُبَّانِ الْوِلَايَاتِ البَعِيْدَةِ ابْتَلَعَهُمُ التِّنِّيْنُ بِرُؤُوْسِهِ السَّبْعَةِ المُطِلَّةِ عَلَى الْجِهَاتِ: صُنَّاعٌ ومُزَارِعُونَ ورُعَاةٌ وصَيَّادُونَ، ظَهَرُوا بِالزُّرُودِ وَرَاءَ دُرُوعٍ مُصَفَّحَةٍ، وتَبَاهُوا بِخُوذَاتٍ لَامِعَةٍ خَطَفَتْ أَعْرَافُهَا الحَمْراءُ أَلْبَابَ الرِّيْفِيَّاتْ.

بَطَالِمَةٌ مُرْتَزَقَةٌ مِنْ مِصْرَ؛ أَيْطُوْرِيُّونَ مِنْ سُورِيَا؛ أَفَارِقَةٌ كَانُوا مُصَارِعِيْنَ؛ وإِسْبَارطِيُّونَ مُتَهَوِّرُونَ، طَحَنَتْ عِظَامَهُمْ أَضْراسُ الغَابَاتِ، ودَفَنَتْهُمُ الأَمْطارُ والسُّيُول

يَا لَوَهْمِ الْعَظَمَةِ!

ويَا لَشُعْلَةِ النَّارِ بَعْدَ بَلَاغَةِ السَّيْفِ!

***

سائِقُ الغمامِ سَاقَ خُطْوتِيْ مِنْ زُرْقةِ الصَّيْفِ إِلى وَحْشَةِ الشِّتَاءْ!

بَنَاتُ النَّدى، وصَبَايَا الضَّبَابِ

اللَّواتي ضَجَعْنَ البَعْلَ فِي حَقْلِي،

تَركْنَنِي، هُنَا، حَائِراً!

السَّمَاءُ سَكَبَتِ الطَّلَّ؛ والْكَواكِبُ أَيْقَظَتِ الشِّيْحَ، وضَمَّخَتِ الْهَواءَ بِالْعَبِيْر!

بَلَغْتُ بِكَ مَنْبَعَ النَّهْرَيْن ونَزَّهْتُكَ فِي شَمْسِ أَيَّامِيْ؛ فَلِمَاذَا تَقَبَّلْتَ نُذُوْرِي مَا دُمْتَ سَتَتْرُكَنِي لِيَخْتَطِفَ التُّرابُ مِنِّي آخِرَ مَا يَمْلُكُ غَرِيْبٌ فِي الأَرْضِ؟

***

حُجْرَتِي جَعَلْتُهَا خَيْمَةً للإله؛ فَلِمَاذَا لَمْ تَسْمَعِ الْآلِهَةُ صوت قَلْبِي؟!

***

لَمْ يَكُنْ مَنَامَاً، ولَا بَرْقَ غَيْبُوبَةٍ، لمَّا انْشَقَتِ السَّمَاءُ وانْقَضَّ النَّسْرُ عَلَى الأُفْعُوانِ ، كُنْتِ مُسَجَّاةً على أَوْرَاقٍ نَدِيَّةٍ مِنْ شَجَرِ الْحُوْرِ، والسَّبْعَةُ اليَافِعُونَ يَحْرُسُونَ نَوْمَكِ .

***

لا شَيءَ يُشْبِهُ صَمْتَ رَقْدَتِكِ سِوى صَمْتِ الهَواءِ في رئَةِ الغابةِ لما يَتَفشَّى الضَّبابُ ويَلْتَهِمُ الأَشْجارَ التي سَمَقَتْ وينزل ليَغْمِرَني، فلا أَعُود أَرَى قَدَمِيَ، ولا خطوتي على جليدِ أَيّامي.

الآلهة اليونانية الرّومانية: (زيوس وبوصيدون وهاديس). أما إيل فهو نظير زيوس لكونه يعتبر أيضا رب الآلهة والبشر عند الإغريق. حسب ألواح أوغاريت، إيل هو زوج الإلهة عشيرة.

تشير دراسات أركيولوجية إلى أن الرّومان استعانوا في القرنين الثاني والثالث للميلاد بنوتيين مهرة من Mesopotamia (بلاد ما بين النهرين)، وربما من نينوى على نحو خاص، لهم خبرة استثنائية في الإبحار بالمراكب، وقد ظهر هؤلاء في منطقة تاين عند سور هادريان، وما يؤكد وجودهم بوصفهم ظاهرة راسخة أن المنطقة سميت يومها: آرابيا Arabia، واليوم يحملُ هذا الاسم الحصنُ الرُّوماني الكائنُ هناك.

جزيرة ديلوس (باليونانية): [illegible]Δ تقع على مقربة من جزيرة ميكونوس وسط أرخبيل كيكلاديس، هي من أهم المواقع الثقافية الأسطورية والتاريخية والأثرية في اليونان. كانت موقعا مقدسا لدى الإغريق، وهي مسقط رأس أبولو وأرتميس في الأساطير الأولمبية. فيها جبل كينثوس مأوى الإله زيوس. في العصور الرّومانية شكلت الجزر اليونانية، كغيرها من بقاع المتوسط، مصدرا للعبيد وكذلك للمجندين في عداد الجيش الرّوماني.

الانتماءات العرقية والثقافية شديدة التنوع التي سادت الجيش الرّوماني في المائة الأولى والثانية للميلاد سمحت في بعض الحالات للجنود والضباط الصغار أن يحتفظوا أثناء الخدمة بملابسهم الوطنية في نوع من الاقرار بتمايزهم الثقافي. ذروة هذه التعبيرات بدأت مع عهد سيبتموس سيفيروس والأباطرة السّوريين من بعده.

نسبة إلى يبرود: إحدى المدن السّورية المهمة جداً على الصعيد الأثري. عثر في كهوفها على أقدم الجماجم التي تعود إلى العصر الحجري. تقع على بعد 77 كم شمالي العاصمة السّورية دمشق. كانت في العصور القديمة مركزاً حضاريا، ذكرتها الرقم الطينية التي تعود إلى عصر آشور بانيبال، وذكرها الجغرافي اليوناني كلاوديوس بطلموس. وعرف رجالها بكونهم أشداء في الحروب.

نسبة إلى يوغرطة Jugurtha الملك النوميدي الذي قاد بعض أشهر الحروب ضد روما، أسر وسيق إلى روما ومات في السجن.

عاصمة الدولة النوميدية، في موقعها تقوم اليوم مدينة قسنطينة في أقصى الشرق الجزائري.

الإله بعل شامين كبير آلهة تدمر.

هنا إشارة إلى ترنيمة مستوحاة من الترانيم المقدمة للبعل في الميثولوجيا السّورية: أنظر أناشيد البعل في غير مرجع للأساطير السّورية.

مدينة تدمر Palmyra وباللغة الآرامية هي: ([illegible]، تدمرتا، ومعناها: المعجزة).

كان مدينة صور مملكة /مدينة وميناء إقليمياً عظيماً إلى جانب ميناء صيداً.

هنا إشارة إلى الشاعر السّوري ميليا غروس الجداري (عاش في القرن الأول قبل الميلاد)، أحد قدماء شعراء اللغة اليونانية. يُعتبر من رواد المدرسة السّورية في الشعر اليوناني، كان شاعراً وجامعاً للإبيجرامات (القصائد القصيرة). كتب العديد من قصائد النثر الساخرة التي فُقدت، كما كتب العديد من قصائد الشعر الحسّي الإيروسي، نجت منها 134 قصيدة. قام ميلياغروس بعمل ريادي عندما جمع شعر شعراء معاصرين له وسابقين عليه تحت عنوان «الإكليل» (Garland بالإنكليزية)، كانت تلك بمثابة الأساس «للأنثولوجيا اليونانية».

لقب الشاعر العربي امرؤ القيس: الضليل، من ضل يضل وتاه يتيه فهو تائه.

السها: كوكبٌ صَغيرٌ خَفيُّ الضوء في مجموعة بناتِ نعش، يمتحن العرب القدماء به أبصارهم. وفي أمثال العرب: أُرِيهَا السُّهَا وَتُرِينِي القَمَرَ: أسْأَلُهَا عَنْ شَيْءٍ فَتُجِيبُنِي جَواباً لاَ عَلاَقَةَ لَهُ بِمَا أسْألُ عَنْهُ.

سهيل: نجم شديد اللمعان، ارتبط لدى العرب القدامى بالحب. قال أبو العلاء المعري: «وسهيل كوَجْنَةِ الحِبِّ في اللّون - وقلبِ المحبِّ في الخفقانِ».

هو جايوس سويتونيوس بولينوس (بالإيطالية): Gaio Svetonio Paolino جنرال روماني اشتهر بأنه القائد الذي هزم تمرد بوديكا (ما بين 41 إلى 69 م) في عام 58 بعد الميلاد كان قنصلاً فحاكمًا لبريطانيا.

بوديكا Boudicca: ملكة قبيلة Iceni في بريتانيا (زمن نيرون) ، قادت واحدة من أكبر الثورات المناهضة للرومان على إثر سلبها الحق بوراثة



***

الضّبابُ يَلْفَحُ وجهيَ، الضّبابُ يَهيمُ بي،
فلأَتوارى أَبْعَدَ، ولأَسْمَع وقْعَ حَوافرِ خَيلٍ، ونِياقٍ تَخُبُّ،
ولألمحَ من وراءِ سعفِ النَّخيلِ خيالاتِ راكبينَ،
في عَجَاجٍ يلفَحني ويَمْلأُ الأَبْصارَ،
لأغيبَ في ركابِ مَنْ غابوا وأَنْهض وأَتَلقَّى صَيْفَ الجَنوب،
الرِّيحُ تَسُفّ الهاجرةَ وتَخِزُ بالرَّملِ وجْهيَ.

***

دَمي قشعريرةُ ذِئْبٍ جَرِيْحٍ، وصَوتي عُواءِ غَابَةٍ تَحْتَرِقُ.

***

-صوتُكَ الذي أَقْلَقَ نَوْمَ الآلهةِ أَنْهَضَني مِنْ رَقْدَتي...،
صَوتُكَ يَكسرُ العَتْمَةَ،
ويَنْزلُ
ليَطْلبَ يَدِي مِنْ رُخامِ المَوت.

أَسْمَعْتَني صَوْتَكَ،
لأَسْمَعَ،
وأَعْطَيْتَني يَدَكَ،
لأَنْهَضَ..

فَلأَنْهَض إذَنْ، ولأَمْشي مَعَكَ جِهَةَ النَّهْرِ،
وطوالَ نَهَارٍ أَرى الهِضَابَ تَتَعالى، والشمسَ تَهِيمُ على المَاءِ
أَنا لَسْتُ أميرةً مِنَ الشَّرْقِ، ولَمْ أَتَنَزَّه يَوْماً صُحْبَةَ فَتَى في حَدائِقِ روما،
لكِنَّني اضْطَجَعْتُ في جِوارِكَ،
تَحْتَ غُيومٍ ضاحِكَةٍ
لأَستَلَّ من يَدِكَ التي قَطَفَتْ لي التُّوت الشَّوْكَةَ الّتي جَرَحَتْ
يَدِي.

***

أَنا المَرَأَةُ الَّتي اخْتَطَفَها النَّسْرُ مِنَ الغابَةِ،
ولمَّا رأَتْها عَيْناكَ
في ذلكَ النَّهارِ أَهْدَيتَها الهَضَبَةَ والنَّهْرَ والسَّمَكَةَ الهَارِبَةِ.

حتَّى إيسوسْ الَّذي شَهَدَ مَوْلِدي،
ولَطالَمَا أَرْسَلَ ورائِيَ لينوس بأَكْبَاشِهِ المُباهِية بقُرونِها ومابونوس بألحانه الغريبة ليَطْردا عَنِّي الوَحَشَ،
حتى إيسوس، لَمْ يَكُنْ لهُ أَنْ يُسَمِّيني،
وأَنْتَ سَمّيْتَني،
لأَكُونَ.

***

صَوْتُكَ يَسْبِقُ خُطْوَتَكَ على أَرْضِ نَوْمِي
وراحَتُكَ السَّمراءُ تَمْلأُ قَمِيصيَ..
فلأَنَمْ إِذَنْ،
في دَعَةٍ،
ولأَكُنْ زَهْرَةَ الغَيْبُوبَةِ في غابة النَّومِ.

***

البُحَيْراتُ وَراءَ الهَضَبَةِ تتأَوّهُ، بِرَكُ المِياهِ الصَّغِيرَةِ في ضَمِيرِ الغَابةِ تَبْكِي قَدَمَكِ،
وخُطاكِ التي آلَمَتِ الرَّبيعَ هامَتْ على الأَنْحاءِ هي والزُّهَيْراتُ الخائِفَةُ مِنَ الظُّلْمَةِ..
الأَغْصَانُ الصَّغِيرَةُ تَرْتجف،
خَيْطُ الشَّمْسِ يتكَدَّر،
والرِّياحُ البارِدةُ تَصْخُبُ وتَصْطَفِقُ،
وتجنُّ..

عرش زوجها براسوتاغو ، ملك Iceni. وإهانتها بالجلد في ساحة عامة، واغتصاب بنتيها أمامها. أرقت بانتفاضتها الروم، ولكنها هزمت في الواقعة الشهيرة بمعركة شارع Watling، في موضع كان مناسبا أكثر للجيش الرّوماني الأقل عدداً بكثير من جيشها غير المنظم. يعتقد أنها انتحرت، أو قُتلت أو عاشت متوارية.

الآراميون يعتبرون قوس قزح إلها.

من وظائف الأفعوان في أساطير الشرق القديم حراسة المياه بوصفها أقنوماً من أقانيم الحياة. وبالتالي فإن الأفعوانات والتنانين لها وظائف عديدة خيّرة وشريرة.

إشارة إلى الخنافس التي غزت الحبوب الرّومانية، وتسببت بتلف كبير، وهددت في أوقات ما بحدوث نقص خطير في إمدادات القمح. عولجت المسألة في بعض الأحيان، بإضرام النار في مستودعات الجيش من قبل ضباط صغار لإخلاء المسؤولية عن النفس، وغالباً ما كانت تقدم ذرائع، من قبيل اتهام قبائل المقاومين الكالذونيين، بشن هجمات من وراء السور والتسلل لإشعال تلك الحرائق التي لا قصد آخر منها سوى إخفاء الأثر.

إله التضحية عند السلتيين له هيئة حطاب. فما يليق بمحارب شجاع له مثل هذا الرب أن يُرمى بتهمة خسيسة.

ثمة إيحاء هنا بأن معاون القنصل الرّوماني الذي وصل من روما لغاية قد تكون ذات صلة بإمدادات القمح، وسوف يعود إليها، ربما كان هذا المعاون متواطئاً في التحقيق في أسباب الحرائق لإخفاء أسباب تفشي الخنافس، وهو فتى كلابري نسبة إلى كلابريا-إيطاليا.

عرف عن الأيطوريين شدة بأسهم وكانوا من أشرس المقاتلين المنضوين في الكتائب الرّومانية المقاتلة في شرق ووسط وغرب أوروبا على حد سواء، ويشكلون ما يشبه الطائفة المتعاضدة فلم يكونوا يقبلون في كتائبهم القادمة من دمشق وريفها الجنوبي وصولاً إلى مدينة يبرود، من لم يكن أيطورياً.

أُوذِن Woden / Odin)) بالإنكليزية، وفي النروجية (Óðinn)، إله، أو سلف مقدس، لدى الكالذونيين، ورثوه من أصولهم السكسونية البعيدة. يذكر في مخطوطات قديمة منها قصيدة رون القديمة rune poem التي تعود إلى القرن الثامن أو التاسع، مرتبطا بسحر الأعشاب، وبوصفه قاتل التنانين والأفعوانات. وله وظائف أخرى. أول ظهور له في ويعتبر كبير الآلهة في الميثولوجيا النوردية. يُدعى بأبي الآلهة ويشتق اسمه من (الحماسة، الغضب، والشعر) وهو إله (الحكمة والحرب والموت)، وهو أيضاً إله (السحر، والغيب، والشعر، والنصر، والصيد). يستطيع حمل الموتى على الكلام لينال الحكمة من أكثرهم حكمة. ينقل إليه الأخبار غرابان هما هوجين ومونين. هو من الآلهة التي لا خلود لها. لذلك سيموت مقتولا بأنياب ومخالب ذئب هو (فنرير) ابن الإله لوكي في معركة نهاية العالم.

كان تأثير جوليا دومنا في القائد العسكري ذي الأصل البونيقي الذي ترأس الجيوش الرّومانية في الشرق من موقعه في الشمال السّوري بليغاً. فابنة الكاهن الأكبر لمعبد البعل في إيميسا (حمص)، المثقفة والموصوفة بالجمال السامي، والمولودة عام 170م حامت من حولها قصص عن سعد سيصيب من يقترن بها. قائد القوات الرّومانية في ولاية سوريا سبتيم سيفر سارع إلى طلب يد جوليا من أبيها عام 187م، وكان يكبرها بـ 24 سنة. هو نفسه المولود في مستعمرة فنيقية تتبع قرطاج هي لبدة الليبية كان ذا ثقافة رفيعة، درس الآداب والفلسفة في أثينا واشتغل بالمحاماة في روما. وول ديورانت يشيد به: «رغم لهجته الشرقية كان من أحسن الرّومان تربية وأكثرهم علما في زمانه، وكان مولعا بأن يجمع حوله الشعراء والفلاسفة، ولكنه لم يترك الفلسفة تعوقه عن الحروب، ولم يدع الشعر يرقق من طباعه. لاحقاً انتقل سبتيم سيفر ليكون قائدا عاما للقوات الرّومانية في بانونيا (المجر حالياً). أنجب من جوليا دومنا ولدين هما كاراكلا (قرة الله) وجيتا شاركا أباهما الحكم كأباطرة.». بعيد موت الأب قتل كاراكلا أخاه بطريقة درامية، في واقعة فقدت خلالها الإمبراطورة الأم بعض أصابع يديها.

الواقع أن جثمان الامبراطور سيفيروس لم يحرق جرياً على العادة، ولكن نقل إلى روما ودفن هناك.

قدم الرّومان في المعارك التي خاضها سبتيموس سيفيروس ومن بعده ابنه كاراكلا ضد القبائل المتمردة من كالذونيين وغيرهم نحواً من خمسين ألف مقاتل أكثريتهم الساحقة من جنوده غير الإيطاليين.

صفة من صفات البعل ترد في بعض الأناشيد.



آلِهَتي لا تَراني،
آلِهَتي عَمْياءُ، ولا تَرى، وهذا الرَّبِيْعُ حُطَامُ خطواتٍ على أَرْضٍ
تَتَفَلَّقُ..
الضَّبابُ يَهْجُمُ، الضَّبابُ يَهِيمُ على المُنْحَدراتِ، الضَّبابُ يأْكُلُ
حَطَبَ الشِّتاءِ والدَّرْبَ المُتْرَبَةُ وراءَ البَيْتِ، الضَّبابُ يَهوي
بفأْسِهِ ويَقْصِمُ ظَهْرِيَ، عَيْنايَ حَيوانانِ طَريدانِ، وجَسَدي
حُفْرَةٌ مُظْلِمَةٌ في شِتاءٍ مُظْلِمٍ..
وسِهامٌ
تَمْلأُ
الحُفْرَةَ.
***
هَلْ كَانَ يُمْكِنُ لِي أَنْ أَكُونَ،
لَوْلَا أَنَّكِ هُنَا، يَا رِيْجِيْنَا؟
لَوْلَا أَنَّنَي هِبَةُ اللَّاتِ لِرُوحِ الغَابَةِ، وأنت مَرَحُ الضَّوءِ بَعْدَ
طَيْشِ الغَزَالةِ؟
هَلْ كانَ يُمْكِنُ لِي أَنْ أَفْتَكَّ يَدَكِ مِنْ مَخْلَبِ النَّسْرِ،
وأُعْطِيْ رَاحِتِيْ لِقَدَمِكِ الْمُجَنَّحَةِ،
وحِصَانِيَ الخَفِيْفَ لِرَهْزَتِكِ الْجَامِحَة،
لَوْلَا أَنَّنِي التَّدْمُرِيُّ الَّذِي أَبْدَلَ الْكِتَّانَ بِالسَّيْفِ،
وقَدَّمَ لبَعْلَ قَلْبَهُ لِيَكُونَ الْأُضْحِيَةْ؟

شاعر من سوريا مقيم في لندن

تمت كتابتها في لندن 9 نيسان/ابريل 2021
وتصدر هدا الشهر مع قصائد أخرى عن دار «المتوسط» في كتاب يحمل العنوان نفسه ويضم قصائد أخرى

صفتان لوصيفتين إلهيتين في الأساطير السّورية.

الإشارة هنا مستقاة من إحدى ترانيم البعل وترمز إلى دجلة والفرات، نظيرهما في القصيدة: تاين والثيمز.

إشارة إلى حاملي شعار النسر الرّوماني في معركتهم المفتوحة لاستعادة الشعار بعد معركة فاشلة مع السكان الكالذونيين الذين يعتقدون بوجود أفعوانات في الآبار والقنوات التي يجري فيها الماء، وهو اعتقاد قديم تشترك فيه شعوب كثيرة.

في عقائد التدمريين هناك آلهة الجن وعددهم سبعة، من وظائفهم أنهم وسطاء بين كبار الآلهة والبشر، فضلا عن كونهم حماة مدينة تدمرتا. توجد منحوتة لهم مجتمعين عثر عليها في بقايا معبد في جبل شاعر قرب تدمر وتعود إلى سنة 181م، وهم: 1- سلمان، -2 أبجل، -3 معن، -4 سعد، -5 الرجيع، -6 أشر، -7 منعم، وتضاف إليهم أختهم- سلمى. هذه الأسماء موجودة في قاموس اللغة العربية وبعضها ما يزال في حيز التداول حتى اليوم، كسلمان، وسعد، ومنعم، ومعن وسلمى.

لينوس Lenus: إله الشفاء السلتي.

مابونوس Maponus إله الموسيقى والشعر لدى سلتيي بريطانيا، نظير أبولو إله الفنون عند الإغريق.



غراب السّطح

حسونة المصباحي

ابتعد عن البيت مسافة تقارب نصف كيلومتر، ثمّ استدار ليرى الغراب مُنتصبا على سطح البيت أسود، بشعا، كبير الحجم. وهو على يقين من أنّه يُنذر بشرّ مّا وإلاّ لم أختار أن يحطّ على سطح بيته كلّ صباح من دون سطوح بقيّة بيوت القرية. وقد تعوّد أن يطرده. أما اليوم فلم يفعل ذلك لأنه لم يعد مهتمّا بما يَتَوَعَّدُ به. والصّفعة القويّة التي تلقّاها من زوجته حال نهوضه من النوم، والتي سببّت له دوارا كاد يُسقطه أرضا، أشعرته أنه لم يعد له لا مكان، ولا أمل في الحياة. والمرحومة والدته على حقّ عندما قالت له في آخر لقاء بها، بأن الرجل الذي تُهينه زوجته لا يستحقّ أن يمشي على وجه الأرض، ومن الأفضل أن يدفن نفسه بنفسه. وبعد صفعة هذا الصباح، هو يشعر فعلا بأنه كائن ملطّخ بعار أبدي، فاقد لأيّ صلاحيّة. ثمّ بأيّ وجه سيجالس رجال القرية مُستقبلا، وبأي لسان سيشاركهم الحديث. وبأيّ قامة سيذهب إلى السّوق بينما الأصابع مصوّبة نحوه، والألسن تلوك ما تهامست به عنه البارحة، وقبل البارحة... وبعد الصّفعة التي رنّ صداها في القرية كما لو أنه صدى طلقة ناريّة، هل سيكون قادرا على أن يركب زوجته... لا... لا... أبدا ...لن يكون بمقدوره أن يفعل ذلك، بل هي التي ستركبه مستقبلا، وبإمكانها أن تضع في دبره ما تشاء! وعلى أيّ حال هو أصبح عاجزا عن ركوبها منذ أشهر طويلة. وكلّما همّ بها، خانه صاحبه، وتقلّص حجمه ليصبح بحجم حشرة صغيرة بين فخذيه. وصديقه عمار تعوّد أن يقول له بأنه من حقّ الزوجة التي لا يُشبِعُها زوجها أن تفعل به ما تشاء، وأن الرجل لا يغلب المرأة إلاّ إذا كان له واحد صلب مثل قضيب من نحاس. والصّفعة التي تلقّاها هذا الصباح أمام طفليه الصغيرين إشارة واضحة أن زوجته هي الغالبة الآن. لذا هي قادرة مستقبلا أن تتربّعَ على صدره، وأن تدوس عليه بقدميها، وأن تحشو هراوة في دبره متى يحلو لها ذلك... قبل كانت تكتفي بالكلام... مشْك راجل... موسّخ وحالتك تُكْربُ... كاينّكْ كلب بلا موالي... وريحتك أنتنْ من ريحة الجيفة... ابعد عليّا... ما عادش نحب نشوف منظرك المنحوس... وما عادش نحبك تقربني وإلاّ تمسّني.. راني نولّي شوكة، وإلاّ عقرب تلسعك لسعة تهزك طول لجهنم... أما مستقبلا فستتوالى الصّفعات التي ستقتله ببطء، عرْقا بعد عرق، ونَفَسا بعد نَفَس...

صباح كامد بلون آثار لكمة قويّة. السّماء تغطيها سحب بدت شبيهة بكتل من الغبار الكثيف. الطريق ينحدر باتّجاه الشرق مُستقيما، فارغا. على جانبيه حقول يبّسها القحط فانبسطت عليها وحشة ينقبض لها القلب. مارّا أمام بيت كئيب بدا وكأنه متروك منذ زمن بعيد، اصطدمت قدمه اليمنى بحجر فسقط على الأرض الجافّة الصلبة. لدقائق ظل مُغمضا عينيه في انتظار أن يخفّ وجعُ السقطة العنيفة خصوصا في الجبهة، وفي الحزام... حين فتحهما، وجد عند رأسه شيخا يابس الجسد، ضيّق العينين، تُبَقِّعُ وجهه بثور سوداء، وعلى رأسه مظلة واسعة من السعف. وكان ينظر إليه بشفقة مشوبة بالريبة والحذر. وهو يحاول النهوض عاضّا على شفتيه، سأله الشيخ:

- لا باس يا وليدي؟

- لا باس ...

- تحب شربية ماء؟

حرك رأسه موافقا...

بخطوات ثقيلة متعثرة، انطلق الشيخ إلى البيت الكئيب، ومنه عاد بزجاجة ماء بلاستيكية...

شرب نصفها...

- بالشفاء يا ولدي

- ربي يشفيك

عاد الشيخ ينظر إليه بنفس الشفقة المشوبة بالحذر والريبة، ثم قال له:

- يظْهرلي فيك مريّضْ يا وليدي...


ناصر نعسان آغا

- لا... لاباس... لاباس ... الحمد لله...

- إن شاء لاباس وربي يسترك من كل بلاء يا وليدي...

- بارك الله فيك...

واصل سيره عاضّا على شفتيه من حين إلى لآخر بسبب الألم. اجتاز واديا جافا ليجد على يمينه مقبرة صغيرة تغطيها أعشاب جافة. توقف عن السير، وراح يتأمل القبور التي تقشّرت، وبهت لونها الأبيض ليصبح عاكسا أكثر لمأساة الإهمال والنسيان والموت. وفي لحظة مّا، رأى نَعْشَه محمولا على أكتاف رجال القرية باتجاه المقبرة وهم يرددون: اليوم يا رحمان هذا عبدك... وبعد صلاة الغائب يرمون به في الظلمة الأبدية، ثم يعودون إلى بيوتهم... وسرعان ما ينسونه مثلما نسوا كثيرين من قبله...هزّت جسده رعشة كأنها صعْقة كهربائية، وأحسّ برغبة في البكاء... نعم تلك هي النهاية التي لا مفر منها لأحد... وهي آتية لا ريب فيها كما يقول إمام القرية...

غارقا في همومه السوداء، قطع مسافة أخرى من دون أن يَنْتَبه إلى أيّ شيء أمامه، أو خلفه، أو على يمينه أو يساره... فجأة وجد نفسه على مشارف بلدة العلا التي تبعد عن قريته 15 كيلومترا... النّار المشتعلة في صدره جعلته يقطع مسافة مديدة من دون أن

يشعر بذلك... عمار على حقّ في ما قال... لكن كان عليه أن يضيف بأن قضيبا من نحاس لا يكفي وحده لإرضاء امرأة، والتغّلب عليها، بل لا بدّ من المال أيضا. والرجل المفلس مثل الرجل المخصيّ. لا فرق بينهما لا بالتّقوى، ولا بغيرها... وهو الآن مَخْصيّ ومفلس! فأيّ لعنة حلّت به؟ وأيّ دعاء شرّ ساقه إلى هذا المصير الأسود؟... منذ ما يربو على العامين وهو بالكاد يقدر على تأمين القوت لعائلته الصغيرة. وكلّ الحاجيات التي تفرضُها الأعياد، والمناسبات الكبيرة لا يتمكّن من الحصول على القليل منها إلاّ ويكون مُجبرا أن يَستدين من هذا أو ذاك من الذين لا تزال في قلوبهم بَذْرَة من الرحمة والشفقة على الآخرين. والبلاد كلّها في حالة من الغليان والاضطراب الدائمين. وفي كلّ يوم أخبار أشدّ سوءا من أخبار الأمس. ولا شيء في الأفق يبشّر بتحسّن الأوضاع ...تفووووه... ألف لعنة ولعنة على الحكام القدماء الذين فرّوا بعد أن ملأوا جيوبهم، وعلى الحكام الجدد الذين جلسوا على الكراسي الفخمة بعد تلك سمّوها "انتخابات شفّافة"، والتي لا ينقطعون عن تمجيدها، والتنويه بها في الاذاعات، والقنوات التلفزيونيّة... كلهم كلاب ولصوص وأنذال... والخاسرون دائما هم المخصيّون والمفلسون أمثاله... يرحل الحاكم القديم، ويأتي الحاكم الجديد، والعريان يبقى عريانا، والمخصيّ مخصيّا، والجائع يظلّ خاوي البطن، يستجدي اللقمة فلا ترحمه لا الأرض ولا السماء... وهو تحمّس في البداية لأصحاب اللحيّ ظانّا أنهم أتقياء يخشون الله ورسوله، لذا سيكونون صادقين في أقوالهم، ومُخلصين في أعمالهم. وفي "الانتخابات الشفّافة" صوّت لهم من دون تردّد. بل أقنع أخاه الأكبر الذي لم يكن واثقا منهم بأن يفعل مثله. لكن ها أن الأيّام تكشف أنهم هم أيضا يعشقون الكراسي الفخمة، ولا يفكّرون إلاّ في ملء جيوبهم، وخدمة مصالحهم، ومصالح أقاربهم تماما مثل السّابقين، بل أكثر منهم غالب الأحيان. والآن لا يكفّ أخوه الأكبر عن لومه ، وتقريعه قائلا له بأن أصحاب اللحيّ الذين لا ينقطعون عن الادّعاء بأنهم أبناء الله، هم في الحقيقة أشدّ مكرا وخبثا من الشياطين!..

العلا في يوم سوقها الأسبوعي... ضجيج وصخب عال... شوارع مُزدحمة بأناس من مختلف الأعمار يَتَعَجّلون السير وسط غبار كثيف، وعلى وجوههم اليابسة هموم الأيام الكالحة، ومخاوف حاضر مُضطرب، ومستقبل مجهول... نداءات الباعة تختلط بآيات قرآنية، وبأغان بدوية تصحبها دقات الطبول، وأنغام المزامير... بين وقت وآخر، ترتفع شكاوى الشحاذين المُطرّزة بالابتهالات، وطلب الصدقة والرحمة والغفران...

راغبا في استراحة تُخَفّفُ عنه تعبَ المسافة المديدة التي قطعها راجلا، أسْنَدَ ظهره إلى حائط أحد الدكاكين... مدّد ساقيه، ثم راح يُراقبُ حركة السوق... وفي لحظة ما، عادت به الذاكرة إلى ماض بعيد عندما كانت العلا قرية وسخة، أكثر بؤسا وشقاء من هذا الزمن... بدكاكين خشبية عليها يتراكم الغبار، وتراب العواصف... وفي يوم سوقها الأسبوعي، تتدفق عليها جموع غفيرة من البوادي القريبة والبعيدة فتشودّ من كثرة الأحمرة، وسائل النقل الوحيدة في تلك الأيام... وهو كان في الثامنة من عمره لما رافق المرحوم والده أول مرة إلى سوق العلا... بعدها أصبح الذهاب إلى العلا في يوم سوقها الأسبوعية أهمّ حدث بالنسبة إليه...الأيام الأخرى تكون رتيبة مملة، مَوْسُومة بهدوء ثقيل يُكدّرُ روحه، ويُصيبها باكتئاب لا تخفّ وطْأته إلاّ عندما يجد نفسه مُنخرطا في حركة السوق الهائلة، مُختلطا بتلك الجموع الصاخبة التي تُنسيه جمودَ القرية المُريع، وسكونها الشبيه بسكون المقابر...

تحسّس جيبه. عنده أربعة دنانير. سيأكل "كفتاجي"، وسيشرب قهوة. بعدها يعمل الله دليلا. على أيّ حال لن يعود إلى البيت. وربما يقضي الليلة عند أخته التي تعيش في العلا، أو قد يكون من الأفضل أن ينام جائعا في الخلاء تجنّبا للأسئلة التي سوف تطرحها عليه أخته، أو زوجها الذي تروق له مشاكسته، والسخرية منه... بخطوات بطيئة، توجه إلى ساحة العلا المركزية التي تحيط بها مقاه تعوّد الجلوس فيها... مرّ أمام خيمة. من آلة تسجيل يتعالى صوت الشيخ السديسي مُرددا آيات تحثّ على الجهاد وقتل الكفار... صوته المُثَقّل بالحزن يُشيعُ في النفوس الشعور بأن الحياة جنازة بلا بداية ولا نهاية...

أمام الخيمة، خلف طاولة بلاستيكية تتكدس فوقها كتب ومنشورات دينية، كهل بسحنة عابسة، ولحية كثيفة، يرتدي جلابية أفغانية، ويغطي رأسه بطاقية بيضاء، وعلى جبينه بقعة سوداء، دلالة على كثرة السجود والتهَجّد... تاركا الشيخ السديسي يواصل تلاوة الآيات، شرع الكهل يتحدث الى الواقفين أمام الخيمة بصوت خشن بينما كانوا هم يستمعون إليه بانتباه: "إذا وضع الميّت في القبر يأتيه ملكان أسودان أزرقا العينين صوتهما كالرّعد وأبصارهما كالبرق الخاطف يحرقان الأرض فيأتيانه من قبل رأسه فتقول الصلاة لا تأتياه من قبلي فالصلاة صلاها في الليل والنهار احذرا من هذه المواضيع. ثم يأتيانه من قبل رجليه فيقولان لا تأتياه من قبلنا فقد كان يمشي بنا إلى الجماعة احذرا هذه المواضيع. فيأتيانه عن يمينه فتقول الصدقة لا تأتياه من قبل فقد كان يتصدق بي احذرا هذه المواضيع فيأتيانه من قبل الشمال فيقول صومه لا تأتياه من قبلي فقد كان يجوع ويعطش فاحذرا هذه المواضيع. فيستيقظ كما يستيقظ النائم فيقول ماذا تريدان مني فيقولان نريد منك توحيد الله تعالى فيقول أشهد أن لا إله إلاّ الله، فيقولان ماذا تقول في حق محمد عليه السلام فيقول وأشهد أن محمدا عبده ورسوله فيقولان عشت مؤمنا ومت مؤمنا"....

ابتعد وهو يرجف مُرتعبا... خلفه صوت الكهل الخشن مواصلا مواعظه وصوت الشيخ السديسي مُرَدّدا الآيات ... ثم تلاشى الصوتان في هدير السوق...

دخل محلا لبيع الوجبات السريعة، وكان مُزدحما بالزبائن. طلب "كفتاجي". أثناء الأكل، راح يصغي إلى شابين جالسين حول الطاولة البلاستيكية الصغيرة التي على يمينه:

الشاب 1: شُفْت... السلفيين ناصبين خيمة اليوم...

الشاب 2: مُشْ كان هنا... في كل بقعة...حتى في العاصمة...

الشاب 1: ولد خالتي قالي كل جمعة في شارع بورقيبة قُدّام المسرح...

الشاب 2: الجمعة إيلّي فاتت نصْبُو على شط "بوجعفر" في سوسة...وعلى شط الحمّامات...

الشاب2: أمّا القيروان وَلاّت عاصمتهم... يشطحو ويَرْدحو فيها ليل ونهار...

الشاب 1: كل يوم تسمعْ غريبة!

الشاب2: واشْ سمعت ؟

الشاب1: قالك في بن قردان عمْلو إمارة وفيها يحكموا بأحكامهم...

الشاب 2: وفي العاصمة هجموا على السفارة الأمريكية وشعّلوا فيها النار...

الشاب 1: وفي سيدي بوزيد حرقوا أوتيل ومنْعُو الشراب...

الشاب 2: كثروا كي الجراد وقت الزمّة...وين كانوا؟

الشاب 1:ما نعرفش..

شاب 2: شيء يخوف!

الشاب 1: رد بالك منهم... راهم مُخْطرين..

الشاب2: نعرف!

الشاب1: اللطف منهم...

الشاب 2 :ربي يستر!

الشاب 1: نقلك الحقيقة... والله وليت نفكر نَحْرق ...

الشاب 2: نا خويا ما نجمش... تحبْ ياكُلني الحوت؟

الشاب1: نا مشني خايف... العيشة فسدتْ في ها البلاد!

الشاب2: عندك حق لكن يا خويا الحرقة صعيبة... راهم برشة يموتو فيها...

الشاب 1: نعرف... لكن برشه يربحوها...

الشاب2: يا خويا ما نحبش نقعّر بحياتي ... مازلت صغير.. ونحب نشيخ ...

الشاب1: (ينفجر ضاحكا)... وماش يخلوك تشيخ ها الحنوشات؟

الشاب2: تو تشوف... يجي نهار ويقشعو حتى هوما...

الشاب 1: مالا ابقى احلم بْهاكْ النهار...

الشاب 2: (ينظر إلى ساعته اليدوية) أيا نمشو يا صاحبي...

الشاب 1: (ينظر إلى ساعته اليدوية هو أيضا): أوه...هزنا الحديث ونسينا كل شيء...

نهض الشابان وتوجها إلى صاحب المحل للدفع...

أنهى الأكل. غسل يديه... مسحهما بمنديل ورقي، ثم دفع وخرج. الوقت تجاوز منتصف النهار... أمام المعتمدية، كهول رافعون لافتة كتب عليها: نطالب بالكهرباء والماء الصالح للشراب... توقف أمامهم قليلا ثم واصل سيره باتجاه الساحة. دخل مقهى، وطلب قهوة وزجاجة ماء صغيرة. إحدى القنوات العربية تبثّ مشاهد من الهجوم على السفارة الأمريكية. بعض الزبائن يتابعون ذلك بشيء من الاهتمام. أما الآخرون فمنهمكون في لعب الورق غير عابئين بأيّ شيء. راح يدير الملعقة الصغيرة في الفنجان مُحاولا أن يقتلع من ذاكرته الصفعة القاسية التي تلقّاها وهو لا يزال في ضباب النوم، والكلمات النّابية التي رمته بها زوجته وهو خارج من البيت ذليلا، مطأطأ الرأس، بينما طفلاه يبكيان بحرقة توجع حتى الحجر... ما العمل الآن بعد أن بلغ السكين العظم؟ هل يحرق نفسه مثلما يفعل الكثيرون في هذه البلاد التي أصبحت تتعاقب عليها النكبات، والأزمات كما لو أنها أصيبت بلعنة إلهيّة أبديّة؟... نعم قد يكون ذلك عملا حسنا، وسريعا، وغير مُكلف... يكفي أن يَسْكبَ على جسده قليلا من البنزين، ثم يشعل عود كبريت.. بعد وقت وجيز يكون كتلة من رماد. وبذلك ينتهي هذا الشقاء الذي يبدو بلا نهاية... وبما يبكيه البعض من أهله. أمّا زوجته فستتظاهر بالحزن لكن في سرّها سوف تلعنه داعية الله أن يحرقه في الآخرة مرة أخرى. وسوف تقول عندما تسمع بخبر وفاته: "الله لا ترحم الكلاب!"... نعم هذا ما ستقوله إذ أنه أصبح بالنسبة إليها أحقر من كلب سائب... والطفلان؟... آه الطفلان ما

ذنبهما؟... ما ذنبهما؟ بللت عينيه دمعتان ساخنتان... أخرج من جيبه منديلا ورقيا ومسحهما... وفي تلك اللحظة ربت أحدهم على كتفه. التفت فإذا بصالح ابن عمّه هاشّا باشّا في وجهه. منذ أسابيع طويلة لم يلتق به. فهو دائم التنقل بين المدن بشاحنته. ويتردّد على العاصمة أكثر من مرّة في الشّهر الواحد. وهو من أثرياء القرية. له بيت مُريح، والجيب دائما ملآن. وفي الحقيقة هو يحسده على النعمة التي خصّه بها الله. ويزداد هذا الحسد استعارا حين تبالغ زوجته في مدح صالح، والإشادة بذكائه، و"عفرتته". حين يزورهم في البيت، تظهر له ودّا يشعل نار الغيرة في جسده، ويخرجه عن طوره، ويُذكي الرغبة في قتله هكذا أمام عينيها وهي تلاطفه بالكلمات والإشارات والغمزات...أوف يا لكيد النساء!...

- فاش تخمّم يا ولد عمي الغالي؟ سأله صالح

- ...

- ما تخمّمش الدنيا فيها الموت...وما يربحْ فيها كان الزاهي ديما...

- وكيفاش تحبني نزْها والجيب ديما فارغ؟

أخرج صالح حافظة نقوده المنتفخة بالأوراق المالية. مدّ له عشرة ورقات بعشرين دينارا، قائلا له بأنه يمكنه أن يعيدها له متى يشاء...

زحفت الوساوس السّوداء في خلايا دماغه مثلما تزحف الأفاعي على الرمل السّاخن... ترى ما سرّ هذا الكَرَم؟ وما الدّاعي له؟ ابن عمه لم يفعل هذا من قبل أبدا. وفي المرات القليلة التي رغب أن يستدين منه مبالغ بسيطة واجهه بالرفض والصّدود.. وإذن لا بدّ أن يكون هناك موجب لهذا السّخاء... أوف... ولكن عليه أن يقبل به خصوصا وأن المبلغ سيخفّف عنه وطأة الهموم التي تثقل صدره... قفز من الكرسي ليُعانق ابن عمّه بحرارة:

- شكرا يا ولد عمي العزيز ...!

- اسمع يا ولد عمي الغالي ...أنا اليوم ما عندي ما نعمل... ونحب نعمل شيخة معاك!

- معايا نا؟

- يا نعم معاك يا لد عمي الباهي... ونحب نهزك عند ناجي...

- أشكون ناجي؟

هامسا أعلمه صالح أن ناجي حوّل قسما من بيته الريفي إلى حانة سرية، يرتادها عشاق البيرة، والنبيذ "الروزي"، و"الروج"....

غادرت الشاحنة العلا، وانطلقت شمالا في الطريق المؤدّي إلى حفوز، والقيروان. وقبل أن تبلغ "وادي الجبّاس"، انحرفت شرقا لتسلك طريقا ترابيا متعرّجا، على جانبيه سياجا صبّار عاليان.

بعد أن قطعت مسافة تقدّر بسبع كيلومترات، توقّفت الشاحنة أمام بيت تنتصب أمامه شجرة خرّوب عجوز هائلة الحجم، به يحيط سور بباب حديديّ كبير. زمّر صالح ثلاث مرّات. بعد بضع دقائق برز من الباب الحديدي رجل نحيف، غامق السّمرة، بلحية خفيفة، ورأس أشيب، وعنق طويل. وكان يرتدي دجينز بهت لونه، وقميصا أزرق بمربّعات بيضاء .نزل صالح من الشاحنة، واندفع نحوه ليعانقه بحرارة، ثمّ أشار إليه أن يأتي ففعل. بعد السلام، قادهما الرجل إلى غرفة فسيحة بها طاولات، وكراس بلاستيكيّة. منها تفوح روائح الخمر، والبيرة، والسجائر، واللحم المشوي، والزيت المقلي. على الجدار جهاز تلفزيون ينقل مباراة قديمة لكرة القدم بين فريقين أجنبيين. في وسطها أربعة رجال بوجوه تنزّ عرقا، وعيون محمرّة يشربون ويأكلون اللحم المشوي المكدس أمامهم بنهم وشراهة. وهو يعرف فقط أكبرهم سنّا. وهو تاجر خرفان أصلع قليلا، بشارب كثيف، وبطن مُنْتَفخ. جميعهم وقفوا للترحيب بصالح، والسؤال عن أحواله، وأحوال عائلته. أما هو فلم يعيروه أيّ اهتمام...

شرب كل واحد منهما بيرتين لـ"إطفاء نار العطش" بحسب تعبير صالح، ثمّ انتقلا إلى "الكوديا الروج". ولم يكن صالح يكفّ عن طلب المزيد من اللحم المشويّ، ومعه معكرونة وسلاطة مشويّة. في آخر الظّهيرة، لعبت الخمرة برؤوس الرجال الآخرين فشرعوا في ترديد أغاني الحبّ البدوية بأصواتهم الغليظة، القبيحة. غير أن ناجي تدخّل بحزم طالبا منهم الكفّ عن ذلك خشية أن تلتقط الآذان الفضوليّة ما يحدث فيجيء رجال الحرس الوطني ليسوقوا الجميع إلى السجن، أو يَهْجُم أصحاب اللحيّ على البيت فيحرقونه، ويحرقون من فيه.. أطاعه الرجال مكرهين. بعد قليل، انبرى تاجر الخرفان يتحدّث عن مغامراته الجنسيّة في الماضي، والحاضر، مُتباهيا بما يأتي به من عجائب مع النساء حتى بعد أن تجاوز سنّ الخمسين. وجاراه الآخرون. كلّ واحد منهم راح يفاخر بفحولته راويا قصصه مع النساء، مشيدا بفضائله معهنّ في الجماع. وكشف صالح أن له عشيقة جديدة تعيش في القيروان. وهي "جنتّه" لأنها تأتي بفنون في الفراش لم تأت بها أيّ عشيقة من عشيقاته السّابقات. ومن شدّة غرامه بها، هو يذهب إليها في كلّ لقاء وهو يرجف كالمحموم. أما هو فلم يتدخّل في الحديث، مكتفيا بالاستماع. بين وقت وآخر ترنّ في رأسه الصّفعة التي تلقّاها في الصباح فيصعد الدّم إلى رأسه، ويشتعل الغيظ في صدره نارا حامية. في لحظة ما، خاطبه تاجر الخرفان قائلا:

- ها...أنت يا سيّد ... أشبيك حزين ومهموم... ما تشيخش مع النسا كيفنا؟

بسرعة تدخّل صالح ليردّ عليه قائلا:

- هو ولد عمّي ...حشّام لكنه فحل! هههههه

مدّ الجالس إلى يمين تاجر الخرفان رأسه باتجاهه، وهو رجل قصير، ضئيل الحجم، يلمعُ الخبث والشّر في عينيه الصغيرتين وقال ساخرا:

- مش باين فيه فحلْ!

ثم انفجر ضاحكا، وضحك الآخرون أيضا...

تدخّل صالح من جديد ليقول:

- اسمعوا يا رجال... راهو ولد عمّي... من فضلكم خلّوه رايض... راني من نحبش فيه!

- باهي! قال تاجر الخرفان...

ساد صمت ثقيل...أشعل صالح سيجارة. رمى في جوفه كأس "كوديا"، ثمّ أضاف قائلا:

- بربي يا رجال...خلونا شايخين... نكمل شيختنا في الرياض..،

انتصب ناجي واقفا وخاطب الجميع قائلا:

- اسمعوا يا جماعة...راني ما نحبش العرك في مَحَلي...

- ما تخافش قال تاجر الخرفان....

لكن عندما طلب تاجر الخرفان زجاجة أخرى، نظر ناجي إلى ساعات اليدويّة ، ثمّ ردّ قائلا:

- تو الثمانية يا جماعة...أنا تعبان، وعندي عائلة تتسنى فيّ... وأنتم شختو... لذا أرجوكم أن تغادروا بهدوء!

كان هو وصالح أوّل المغادرين. في الطريق إلى القرية، أوقف صالح الشّاحنة... أخرج علب بيرة من حقيبة بلاستيكية، ثم نزلا من الشاحنة، وراحا يشربان صامتين... على جانبي الطريق حقول زيتون غارقة في ظلمة الليل... بين وقت وآخر يتعالى نباح كلاب بعيدة... أشعل صالح سيجارة، وراح يدخن مُطلقا زفرات، ثم التفت إليه وقال غاضبا:

- حشمتني قدّام الرجال!

- كيفاش حشمتك؟

- علاش ما شاركتناش في الحديث؟

- آش تحبني نقول؟

- قول أي شيء...المهم حلْ فُمّكْ وتكلم...

- تحبني نكذب؟

-يا نعم...

- مالا هُوما يكذبوا زادا؟

- يكذبوا... وإنت كارك تكذب كيفهم!

- نكْره الكذب!

- الناس الكل تكذب في هذا البلاد! وإنت تحب تكون ملايكة؟

- وإنت زادا كنت تكذب وقت إلّي تحدثت على هاك المرا إلّي جنتتك في القيروان؟

- وعلاش تسأل فيّ؟

- هكّا...

- كيفاش هكّا؟

- ما تغضبش يا ولد عمي الغالي... راني نعرفك فحل!

- يا نعم ..فحل ونصف .. ومشني كيفك!

- آش معناها؟

- معناها الله غالب عليك !

- عجب!

- يا نعم... ومشّني وحدي نعرف... الناس الكل بكبيرها وصغيرها تعرف! ومرتك قالت هذا للنساء الكل!

آآآآ... الآن فقط أدرك سرّ السّخاء الذي أغدقه عليه ابن العمّ المشهور ببخله، ونفاقه، ودجله، وسوء طبعه. ومن المؤكّد أنه لم يكرمه إلاّ ليذلّه، ويهينه في هذا الظلام، وفي هذا الخلاء الموحش. وقد يكونون على حقّ أولئك الذين يروّجون أخبارا تقول بأن ابن العم تربطه بزوجته علاقة غراميّة. وهذا ما يفسّر الود الذي تظهره له على مرأى ومسمع منه. وهذا ما يفضح أيضا سرّ اختفائها الغريب يوما أو يومين من دون أن تُفْصَحَ عن سبب ذلك. وثمّة واحد روّجَ في القرية أنه شاهد زوجته أكثر من مرة في القيروان بصحبة ابن العم. ومن المحتمل أن تكون هي العشيقة التي تباهى بها أمام أولئك الغرباء السّكارى.... نعم... هي لا غيرها!... وحده المغفّل والمخدوع يشكّك في مثل هذه الحجج الدّامغة...

تحسّس المدية التي لا تفارقه، ثمّ هجم على ابن العم ليطعنه طعنات عديدة في أماكن مختلفة بينما كان هو يصرخ ويولول. في النهاية انهار على الأرض، وفاحت في الهواء البارد رائحة دمه السّاخن. رمى بالمدية المُلطخة بالدم بعيدا... للحظات ظلّ يفكّر في الغراب الذي يحطّ على سطح بيته كلّ صباح، ثم تاه في ظلام بدا له أنه لن ينجلي أبدا.

كاتب من تونس



مقال

هواء يلهو برائحة المسك

شِعب بَوَّان

مريم حيدري

خلال القرون الماضية كلّ من كان يقطع صحراء "لوت" أو "الصحراء المركزية" أو يمرّ من وسط إيران، متجاوزاً "كِرمان"، من رحالة وجغرافيين ومسافرين، كان يمرّ بـ"شعب بوّان" ويُفتن بجماله وسِحره، وقد يكون السببُ في التفات الرحالة والجغرافيين إلى مثل هذه الأماكن أسبابٌ كمواقعها الجغرافية ومجاورتها للمراكز الاقتصادية ووقوعها على الطرق التجارية المهمة، إلى جانب طبيعتها الزاهية وطقسها المنعش.

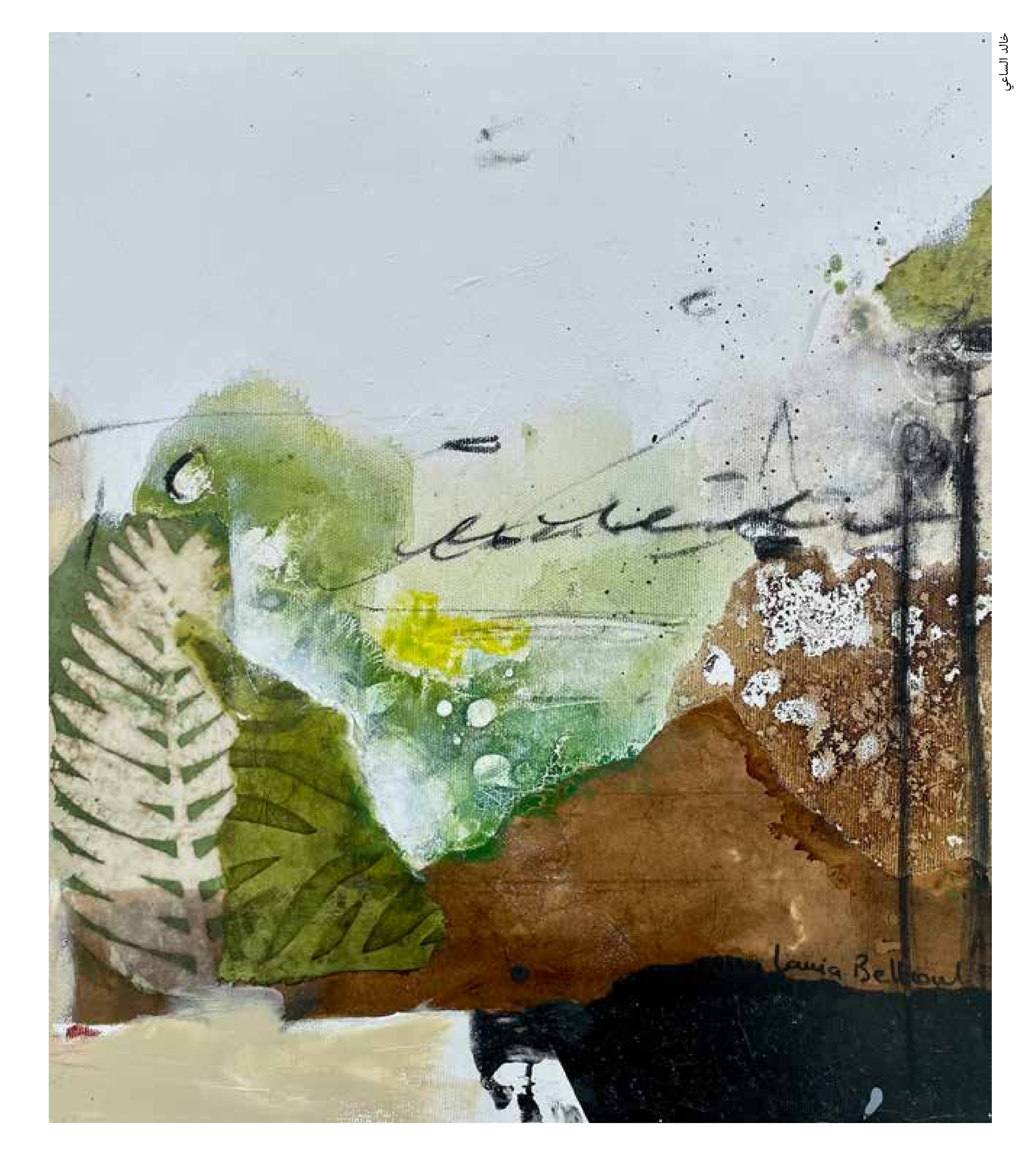
في النصوص الجغرافية القديمة حتى اليوم ثمة أربع مناطق ترد تحت اسم "بوّان" في بلاد فارس، منها مدينة بالقرب من إصفهان، وأخرى بين "فارْس" و"كِرمان"، وقرية في جوار "بوابة إصفهان" في شيراز، إلا أن المنطقة التي يذكرها ابن البلخي في "فارسنامه"، ويصفها المتنبي في قصيدته الشهيرة، والتي اشتهرت بكونها إحدى الجنات الأربع هي "شِعب بوّان" الواقع بالقرب من مدينتي شيراز و"نور آباد"، والذي حمل أسماء عدة في طيات النصوص الجغرافية والرحلية خلال السنوات والقرون، منها: "شِعب بوّان"، و"وادي بوّان"، و"دَشت بوّان" (دَشت هو السهل في الفارسية)، و"تَنكِه يِ بوّان" (Tangeh-ye Bavvan) ويعني وادي بوان أيضاً)، و"الجنة المفقودة"، إلا أن أهلها يطلق عليها "بَوون" (bown) و"تنكِ بون (Tang-e Bown)"، وهو الأشهر اليوم في إيران إلى جانب اسم "تنكِ بوان"(Tang-e Bavan)، إذ لا تُعرف اليوم في إيران تقريباً باسم "شِعب بوّان" أو "دَشت بوّان".

يكتب ابن البلخي في كتابه الجغرافي "فارسنامه" المؤلَّف في بدايات القرن السادس للهجرة، عن بوّان، بأنه "وادٍ يقع بين جبلين"، "طقسه بارد، لا مثيل له في الطّيب"، "يمرّ نهرٌ كبير من بينه، لا يفوقه نهرٌ في العذوبة والصفاء"، ويواصل ابن البلخي وصفه للوادي بأن "الشمس لا تبلغ الأرض فيه لكثافة أشجاره، كما لو أن المرء إن سار من بداية الشِّعب حتى نهايته لا تمسّه الشمس، والجبلان (على جانبيه) مغطّيان طوال السنة بالثلج"، ويختم ابن البلخي حديثه عن الشِّعب بذكر الجنات الأربع في الأرض واشتمالها على بوّان.

وجاء في معجم "دِهخُدا" الفارسي الشهير الصادر في عشرينيات القرن المنصرم عن "شِعب بوّان" بأنه "يقع بالقرب من شيراز ويُعرف بمائه الغزير وأشجاره الكثيرة" وتحت مدخل "بوّان" بأنها منطقة "تقع في محافظة فارس (مركزها شيراز)، تشتهر بالحُسن".

موقع شعب بوّان

يقع "شعب بوّان"، الوادي الساحر بخضرته ورياحينه وأشجاره وعيونه وشمسه على بعد حوالي 130 كيلومترا من مدينة شيراز الإيرانية وفي بداية الطريق التي تصل شيراز بالأهواز، وعلى بعد 10 كيلومترات من مدينة "نور آباد مَمَسَنِي" القريبة من شيراز. يمتدّ الوادي على طول 18 كيلومترا وعرض 7 كيلومترات، كما تذكر المصادر الإلكترونية الحديثة اليوم، إلا أن الحديث عن مساحته يختلف من نص إلى آخر في الكتب القديمة، فيقول ابن البلخي، على سبيل المثال، إن "طوله يبلغ ثلاثة فراسخ ونصفاً (21 كيلومترا)، وعرضه فرسخ ونصف (9 كيلومترات)"، إلا أن النصوص جملةً وبكل مساحات الشعب المذكورة فيها، تجمع على أنه يشتهر باحتوائه أشجارَ الجوز والفواكه، والكثير من الينابيع والشلالات، وشلال "بُولَكي" الواقع في هذا الوادي هو خامس شلال كبير في إيران اليوم.



خالد الساعي

تنتشر بيوتٌ قروية من الطين والحجر في أنحاء الوادي، وبعض البيوت المبنية بناءً حديثاً. وثمة أطلال لبنايات قديمة تُظهر أن المكان كان نقطةً ذات أهمية سياحية وجغرافية منذ مئات السنين.

تجري المياهُ في الوادي من كلّ جانب، وعيون كبيرة وصغيرة بمياه باردة تتدفق هنا وهناك، فطقس الوادي باردٌ، ولا يؤمّه الزوار في الشتاء لشدة البرد، سوى بعض الزوار الذين يمكثون بعض الوقت هناك لتناول الشاي أو وجبة غذاء، إلا أن "شعب بوّان" أو "تنكِ بون" يتحول إلى مكانٍ مزدحم بالسيّاح في الصيف.

تذكر المعاجم الجغرافية الحديثة أن وادي بوّان يضمّ اليوم ثلاث قرى، يطلق عليها السكان المحليون: "بوْن بالا" (بوّان العُليا)، و"بون مَياني" (بوّان الوسطى)، و"بون پائيني" (بوّان السُّفلى).

البقع المتبركة في شعب بوّان

كما كلّ منطقة في إيران، لا يخلو شعب بوّان من بقع مقدسة يزورها السكان الأصليون والزائرون. بعض هذه البقع ضاربة في القدم ولها جذورها التاريخية، وبعضٌ آخر لا يتجاوز عمرها إلا عدة عقود، فقد بُنيت وفق رواية وحكايات تداولها الناسُ بينهم.

في قرية بوّان السفلى، ثمة بقعة بمساحة 4 أمتار في 6، بُنيت في بداية الثورة الإسلامية في إيران (1979)، وتسمّى "إمام زاده طاهر"، وعلى مقربة منها ثمة مقبرة ببعض القبور الجديدة.

بقعة "إمام زاده شاهزاده حُسين"، تقع في بوّان الوسطى، ولها ضريح معدني حديث. يقال إنه في بداية الثورة أيضاً، تمّ بناء حجرتين هنا؛ إحداهما ضريح، والأخرى مستودع، ومساحة كلّ منهما 6 أمتار في 5 ونصف، في فناء يمتدّ على ما يقارب 400 متر.

وفي بوّان العُليا، وعلى حافة الطريق المعبد، تقع بقعة "بي بي فاطمة خاتون"، بضريحٍ خشبيّ بسيط، ودون شاهدة تحته، بعمارة لا يتجاوز تاريخ بنائها 40 عاماً، وأيضاً بقعة "إمام زاده محمد" التي هي بنفس عمر السابقة، وذات ضريح معدنيّ، وشاهدة قبر في الوسط.

شعب بوّان في المؤلفات الفارسية الحديثة

في البحث عن أثر لشعب بوّان في الأدب والفن الحديث في إيران لا نجد إلا نزراً يسيراً يعود إلى بدايات القرن العشرين لدى الأدباء والرحالة الأجانب. جميع المقالات والبحوث التي تذكر شعب بوّان تؤكد على أن المتنبي، شاعر العرب الأكبر، قد ذكره في قصيدة وتأتي ترجمة الأبيات، وبأنه إحدى جنات الأرض الأربع التي كان يُعتقد منذ القِدم أنها تقع بالقرب من كلٍّ من سمرقند، والبصرة، ودمشق، وشيراز. كما أن هناك كمّاً كبيراً من المراجع والكتب الجغرافية العربية القديمة التي تُرجمت فقراتها الخاصة بشعب بوّان في النصوص الفارسية، أو أعيد ذكرُ ما جاء فيها عن وصف هذا الشعب.

حتى الأديب والرحالة الإيراني، فُرصَت الشّيرازي (المتوفى عام 1920) في كتابه "آثار العجم" المعروف أيضاً بـ"شيرازنامه"، يعيد ما قيل عن "شعب بوّان" في الكتب السابقة لعهده؛ يذكر أنه ضمن جنات الأرض الأربع، ويشيد بطبيعته وطقسه، ومياهه العذبة، وفواكهه، وبأنه جال في جميع أنحاء الشعب، واستمتع كثيراً، ثمّ يختم حديثه بأبيات شعرية له باللغة العربية عن الشِّعب، مترجماً إياها إلى الفارسية، فكان أديباً ملمّاً بالعلوم القديمة والحديثة ويتحدّث عدّة لغات، منها العربية:

بساتينُها للمِسكِ فيها روائحُ ... وأشجارُها للرّيحِ فيها لواعبُ
كأن هزيزَ الرّيح بين غصونِها ... صريرٌ وأمست بينهنّ تعاتبُ
ومن تحتها الأنهارُ تجري مياهُها ... ففائضُة منها ومنها سواكبُ
كأنّ مجاريها سبائكُ فضّةٍ ... تُذابُ وأسيافٌ تُهزُّ قواضبُ

ويصف الكاتب، ميرزا حسن فَسائي (المتوفى عام 1937)، في كتابه "فارسنامه الناصرية" شِعبَ بوان وأشجارَه وعيونه العذبة، ويذكر محاصيله كالقمح والأرز والقطن والسمسم والحمّص، ويشير إلى أنه في الماضي كان هناك الكثير من حدائق الكَرم وأشجار التين في الشِّعب، وأغلب الظنّ أنه من أجل ذلك قد ذُكر في الكثير من المعاجم الفارسية إزاء "شعب بوّان" أنه معروف بالعنب وحبّ الرمّان المجفّفين. قد اكتفى الكثير من الجغرافيين والرحالة خلال القرون اللاحقة للنصوص المذكورة بذكر ما جاء في كتب أخلافهم عن "شعب بوّان"، كما أنه لم يدخل كثيراً في نصوص المعاصرين من الشعراء والرحالة. ذكره، على سبيل المثال، المستشرق الألماني، باول شوارتز، في كتابه "الجغرافيا التاريخية لفارس" (المؤلَّف بين 1896 إلى 1934)، مستحضراً أقوال ابن الفقيه والحموي، وما قيل عن موقعه الجغرافي.

في النصوص العربية

"اتّفق جوّابو الأقطار أن مستنزهات الدنيا أربعة مواضع، فمنها صُغد سمرقند، ومنها شِعب بوّان، ومنها نهر الأبلّة، ومنها غوطة دمشق"؛ هكذا يقدّم النويري في موسوعته الشاملة "نهاية الأرب في فنون الأدب"، الأماكنَ الأربعة التي كان يعتقد الناس منذ القِدم، وعلى وجه التحديد منذ القرن الرابع للهجرة كما ورد في نصوص الرحالة والجغرافيين أنها جنات الأرض الأربع التي تقع كلّ منها بالقرب من سمرقند، وشيراز، والبصرة، ودمشق. وأكد ذلك كلٌّ من العمري والقزويني وياقوت الحموي الذي خطّ في "معجم البلدان": "بوّان: بالفتح، وتشديد الواو، وألف، ونون: في ثلاثة مواضع، أشهرها وأسيرها ذكراً شِعبُ بوّان بأرض فارس بين أرجان والنوبندجان، وهو أحد متنزهات الدنيا، قال المسعودي، وذَكر اختلاف الناس في فارس، فقال: ويقال إنهم من ولد بوّان بن إيران بن الأسود بن سام بن نوح، عليه السلام، وبوّان هذا هو الذي ينسب إليه شعب بوّان من أرض فارس، وهو أحد المواضع المتنزهة المشتهرة بالحسن وكثرة الأشجار وتدفق المياه وكثرة أنواع الأطيار. قال الشاعر:

فشِعب بوان فَوادي الراهب ... فثمّ تلقى أرحل النجائب

وقد روي عن غير واحد من أهل العلم أنه من متنزهات الدنيا. والبعض قال: جنان الدنيا أربعة مواضع: غوطة دمشق وصغد سمرقند وشعب بوّان ونهر الأبلّة. وقالوا: وأفضلها غوطة دمشق. وقال أحمد بن محمد الهمداني: من أرجان إلى النوبندجان ستة وعشرون فرسخاً، وبينهما شعب بوّان الموصوف بالحسن والنزاهة وكثرة الشجر وتدفق المياه، وهو موضع من أحسن ما يعرف، فيه شجر الجوز والزيتون وجميع الفواكه النابتة في الصخر، وعن المبرد أنه قال: قرأت على شجرة بشعب بوان:

ونُقل عن المبرّد أنه قرأ هذه الأبيات على صخرة في شِعب بوان:

إذا أشرَفَ المحزونُ مِن رأسِ تَلعةٍ... عَلى شَعبِ بوّانٍ استراحَ مِن الكَربِ
وَألهاهُ بطنٌ كالحريرةِ مَسَّهُ ... ومُطَّرِدٌ يجري منَ البارد العَذبِ
وطيب ثمارٍ في رياض أريضة ... على قُرب أغصانٍ جناها على قُربِ
فَبِالله يا ريح الجنوبِ تحمّلي ... إلى أهل بغداد سلامَ فتى صبِّ

وقيل: جنان الدنيا أربع: غوطة دمشق وصغد سمرقند، ونهر الأبلّة، وشِعب بوّان". و"وذكر بعض أهل الأدب أنه قرأ على شجرة دلب تظلل عينا جارية بشعب بوان:

متى تبغِني في شِعب بوّان تلقَني ... لدى العين، مشدود الركاب إلى الدُّلبِ
وأعطي، وإخواني، الفتوةَ حقَّها ... بما شئتُ من جدّ وما شئت من لعبِ
يدير علينا الكأس من لو رأيتَه ... بعينك ما لُمت المُحبَّ على الحبِّ

وإذا في أسفل ذلك مكتوب:

ليت شعري عن الذين تركنا ... خلفنا بالعراق هل يذكرونا
أم لعل الذي تطاول حتى ... قدم العهد بعدنا، فنسونا؟

وذكر لي بعض أهل فارس أن شعب بوّان وادٍ عميق، والأشجار والعيون التي فيه إنما هي من جهتيه، وأسفل الوادي مضايق تجتمع فيها تلك المياه وتجري، وليس في أرض وطيئة البتة بحيث تبني فيه مدينة ولا قرية كبيرة". وبعد ذلك يشيد بجودة قصيدة المتنبي فيها.

ويسهب النويري في شرح شعب بوّان متأثراً بوصف المتنبي الخارق له بأنه "غدت مغانيه مغاني للزّمان، وقصرت الألسن عن وصف محاسنه وطالت إلى اقتطاف ثمرِه البنانُ؛ تكاد شمسُه تغرب عند الإشراق، ولا تتخلّل أشجاره إلا والحياء يعيدها في قبضة الإطراق؛ يستغني بغدرانه عن صوب الصّيّب، ولقد أبدع في وصفه أبو الطّيّب:

مغاني الشّعب طيباً في المغاني ... بمنزلة الرّبيع من الزمان
ولكنّ الفتى العربيّ فيها ... غريب الوجه واليد واللسان
ملاعب جنّة لو سار فيها ... سليمانٌ لسارَ بترجمان

ويقال إن عضد الدولة بعد أن سمع البيت الذي يصف فيه المتنبي في هذه القصيدة ضوء الشمس المتلألئ من بين أغصان الأشجار كالدنانير المتساقطة على ثيابه، يأمر أن تُملأ يدَا المتنبي بالمسكوكات الذهبية:

وَألقى الشَرقُ مِنها في ثِيابي ... دَنانيراً تَفِرُّ مِنَ البَنانِ

أما أقدم نصّ ذكر "شعب بوّان" فهو "المسالك والممالك" للمؤرخ والجغرافي، ابن خُرداذبِه، وقد ألف موسوعته عام 232 للهجرة. ويذكر ابن خرداذبِه "شعب بوّان" مرتين؛ مرة في الحديث عن طريق سوق الأهواز نحو فارس، ولا يفوته أن ينوّه إلى أشجار الجوز والزيتون فيه والفواكه النابتة على الصخور، ومرة أخرى في معرض حديثه عن عجائب الأمكنة" وذكره لـ"فارس" التي يميّزها بوقوع "شعب بوّان" فيها.

وأول وصف شعري لشعب بوّان أورده ابن الفقيه في كتابه "مختصر كتاب البلدان" (290 للهجرة) إذ يذكر أن الفواكه فيه نبتت في بطون الصخور.

ويقول الثعالبي في "ثمار القلوب في المضاف والمنسوب" بأنه حين نزل عضد الدولة (وهو الممدوح في قصيدة المتنبي السابقة) شعبَ بوان والسلاميُّ معه، متوجهاً إلى العراق، قال له "قلْ في الشِّعب فقد سمعت ما قال المتنبي، فعاد إلى خيمته وكتب:

اشربْ على الشِّعب وأحلل روضة أنفا ... قد زاد في حسنه فازددْ به شغفا
إذ ألبس الهيفُ من أغصانه حللاً ... ولقن العجمَ من أطيارِه نتفا
وأثمرت حسن الأغصان مثمرة ... من نازع



قرطاً أو لابس شنفا
والماء يثني على أعطافه أزراً ... والرّيح تعقد في أطرافها شرفا

في جهة أخرى يذكر ابن حوقل "شعب بوّان" في كتابه "تقويم البلدان"، مدرجاً إياه ضمن "متنزّهات الدنيا الأربعة"، واصفاً: "وشِعب بوّان، وهو. أعني شعب بوّان. عن النوبندجان على نحو فرسخين. وشعب بوّان عدة قرى ومياه متصلة، وعليها الأشجار حتى غطّت تلك القرى، فلا يراها الإنسان حتى يدخلها."

أما الإصطخري (المتوفى عام 340 هـ) فهكذا يذكره في كتابه "مسالك الممالك": "والنوبنجان مدينة حارة فيها نخيل قليلة، وبقربها شِعب بوّان مقدار فرسخين قرى ومياه متصلة، قد غطّت الأشجار تلك القرى حتى لا يراها الإنسان إلا أن يدخلها، وهي أنزه شعب بفارس".

وفى "صبح الأعشى في كتابة الإنشا" يقول القلقشندي (المتوفى عام 821 هـ) عن شعب بوّان: "وشعب بوّان - وهي عدة قرى مجتمعة ومياه متصلة والأشجار قد غطت تلك القرى فلا يراها الإنسان حتى يدخلها وهو بظاهر همذان يشرف عليها من جبل وهو في سفح الجبل والأنهار تنحط عليه من أعلى الجبل وهو من أبدعِ بقاع الأرض منظراً". ويستحضر قول المبرّد فيه، قبل ذكر قصيدة المتنبي عنه وشرح طبقات ملوك الفرس: "قال المبرّد: أشرفت على شِعب بوّان فنظرت فإذا بماء ينحدر كأنه سلاسل فضة وتربةٍ كالكافور وثرية كالثوب الموشّى وأشجار متهادلة وأطيار متجاوبة".

شاعرة ومترجمة من إيران

خالد الساعي

العمل الفني بوصفه معمارا أركيولوجيا

بهجة النظر إلى مونوكرومات عبدالصمد بويسرامن

عزالدين بوركة

يمّحي الحرف في أعمال الفنان الغربي البصري المعاصر عبدالصمد بويسرامن الأخيرة، لصالح الحضور المكثف والمشهدي للكتابة في بعدها الأركيولوجي. أي حضور الشكل في بعده الكوني.. حيث الحركة والإيماءة هما أسّ الاشتغال البصري والغرافيكي للمنجز. غير أنه، وفي الوقت نفسه، يظل العمل محافظا على قدسيته الأيقونية، التي يتحصل عليها من قدسية الحرف المُضمر وجوباً.

تجربة تتفرد في تعددها، وفيها يحضر ويغيب البعد التجريدي.. إذ تصير اللوحة شبه مشهدية رحبة تطل على العالم من نافذة بانورامية، مما يمنح العمل قوته وانفعاليته.. وإمكانية التأويل المفتوح على كل الاحتمالات والآفاق. تجربة إستتيقية ناطقة في صمتها، تتحدث من خلال صمت الأحرف التي تتجرد من كل قابلية للقراءة.. تجسيد حر لهمسات العالم اللامرئي. وما الفن إلا إثارة للانفعالات من خلال الرموز والأشكال والألوان والهيئات التي تكوّن العمل الفني، وإظهار للذي يستحيل إبصاره ولو كان مرئيا وعاديا.. نوع من "تجلي الجميل" (هانس غادامير) و"تجلي المبتذل" (أرتور دانتو).

بعد اشتغال فني، مال إلى مقاربة اتخذ الحرف فيها الشكل الدال في تشييد المعماري البصري للوحة.. استطاع بويسرامن أن يعرج، بعد سيرورة بحث وصيرورات تجريبية، إلى ما يمكن أن نصفه بـ"الخروج عن البنية"، إلى "المعمار الأركيولوجي" المشيّدة طبقاته تبعا لفعل الكتابة وما يستدعيه من حركية وإيماءات جسدية وذات انسيابية وتدفق روحانييْن في آن، إذ "الإيماءة هي شيء مّا يكون جسديا برمته وروحيا في وقت واحد. فالإيماءة لا تكشف عن أيّ معنى كامن وراء ذاتها (...). وفي الوقت نفسه فإن كل إيماءة تكون أيضا معتمة بطريقة ملغزة"، إذ يخبرنا غادامير؛

أما الحركية فتحافظ على روح الحرف تبعا لما يقدمه من سلاسة وانحناءات وعنفوان يقود إلى الدهشة والمرح.

يستند العمل الفني المعاصر في تأويله على "الأنظمة الخطابية" الخارجية عنه، بالمعنى الفوكوي، لا على بنيته الداخلية فحسب؛ مما يدخلنا في حالة تيه لاامتناهٍ أو بتعبير أدق "تأويل لانهائي". مما يدفع بالمتلقي لأعمال بويسرامن إلى الانفلات من بنى تركيب المنجز البصري، وعدم الاكتفاء بما تظهره، والدخول في متاهة هيرمسية، تتصل دروبها ومنعرجاتها بالأبعاد الفلسفية والأركيولوجية والإنسانية (كتابة بكل اللغات). فقوام تجربة بويسرامن الجمالية تتأسس على استدعاء مثيرات الدهشة من موروثات محسوسة وغير



محسوسة، مادية ولامادية، نابعة من عمق الفكر والثقافات البشرية المكتسبة بفعل الزمن وتعاقب اتصال الحضارات وانفصالها. لهذا يقول بأنه يهتم بتحولات "أثر الإنسان وتأثيره بالنظر إلى تعاقب الزمن (وسيرورته)". مما دفعه إلى الاهتمام جديّا، بالموروث المكتوب على اختلاف حوامله وطروسه، مكتوبا كان أو منقوشا، مسطحا أو بارزا. متعقبا، بالتالي، صخب المكتوب في صمت السند، معيدا إحياء العلامات المنسية بربطها بالإنساني، في معناه الشامل، المتجسد في فعل الكتابة التي لا تتخذ لنفسها أيّ قابلية للقراءة، إنها كتابة كونية ومتعالية -بهذا المعنى. في تقاطع جمالي مع قولة (عنوان كتاب) المفكر المغربي عبدالفتاح كيليطو "أتحدث كل اللغات لكن بالعربية"، يهتدي بويسرامن في عمله لتشييد الرؤية الفنية الخاصة، منطلقا من الحرف العربي وما يتيحه من انسيابية، ليعانق كل أبجديات اللغات الكونية، بشكل مجرد، لتصير اللغة، لا "الحرف"، هي العنصر الجمالي القادر على مطابقة الأشكال الجمالية، ومن ثم وسيلة بصرية وصباغية لإظهار المشترك الإنساني وإبراز المخفي والكشف على المُعتم. كل ذلك داخل مساحات صباغية تراكبية تصير معمارا أركيولوجياً، يلزم الحفر بمعاول النظر وأزميل التأويل للكشف على طبقاتها المستثرة في "عمق مسطح"، بتعبير نيتشه.



التراكب والعمق: السطح العميق

يمكننا المجازفة ونحن نطالع المسار الإستتيقي الذي انتهجه عبدالصمد بويسرامن، لنجزئ أعماله ضمن ثلاث مراحل زمنية، تعلقت الأولى بالحرف من حيث أنه الشكل الطاغي وروح العمل الذي تنطلق منه كل قراءة ممكنة، أما الثانية فقد تأسست على الحركية والتدفق الذي يهبه الحرف للعمل، لكن بوصفه إيماءة تستحوذ على الفضاء الصباغي والبصري.. بينما اتخذت المرحلة الثالثة جوهرها الجمالي من كونها نتاج أركيولوجيا معمارية وحفر بصري - معرفي وزمني، أو بتعبير أدق إنها "خلاصة برفورمانس"، أي حصيلة أداة فني على مر الوقت، حيث تراكب الطبقات بفعل عملية الكتابة، التي تغدو طبقات متراكبة مستحاتيا، يتحول الحرف فيها من شكل قرائي إلى رمز إنساني يتعدى كل اللغات، وتصير اللوحة ذات فضاء تخيّليّ مخمليّ وأرض جيولوجية ضاربة في عمق التاريخ البشري المشترك. مما يجعلها تكتسي بدنا ملموسا ومرئيا يتصل بالنسيج الحضاري والكوني. لهذا فالكتابة تحت وطأة هذا الأداء الممتد في الزمن، لا تعدّ ترفا على الإطلاق، بل إنها نتاج حتمي للرؤية الإستتيقية التي يؤمن بها الفنان "إدراج الكتابة والخط في تجربة تشكيلية تحاول خلق ديناميكيات جديدة واتجاهات متجددة في الفن المعاصر".

يذهب بويسرامن بالكتابة إلى أبعد من حدود الإشارات، إلى تخوم الرموز وفضاءات الأيقونات، حيث إن "الأولى تفتن، والثانية تتطلب مسافة وذات قيمة اجتماعية، والثالثة مدعاة للمتعة وذات قيمة فنية" (ريجيس دوبريه). لهذا فتلك الأعمال الفنية التي تطالعنا على طول مساره الفني، تنطلق من دهشة وتمر بالتأمل وصولا إلى ربط علاقة وجدانية (اجتماعية) مع المتلقي. يقف هذا الأخير مفتونا بتباينات الألوان على السطح، فيقترب ليمعن النظر ويتفحص المساحات، ليتأمل تراكب superposition الطبقات الكتابية، فيدرك زمنية العمل في بعده الأركيولوجي، مما يجعله "يحفر" بمخيلته تلك المنازل الصباغية المتموضعة فوق بعضها البعض والمشكلة للعمق والخالقة لمشهدية طبيعية مجردة.. مشاهد خالية من الأشياء والوجوه، غير أنها تدعو - وتحرضّ - المتلقي إلى ملئها عبر إعمال علاقة ذهنية تواصلية باطنية وهنا مكمن الرابط الوجداني والاجتماعي الذي يجمع المتلقي بالعمل.. مما يغني قابليته للتأويل اللانهائي.

بالنسبة إلى جيل دولوز، نقلا عن بول فاليري، فالعمق يظل يطفو على السطح دون أن يَكفَّ عن كونه عمقاً، والسطح في أعمال عبدالصمد بويسرامن، بقدر ما يغدو عمقا فهو صياغة للتضاريس وجغرافيا تتحرك عليها المخيّلة، نتاج بصري لتباينات الألوان وحقل لصيرورات

devenirs وانزلاقات السطوح المتراكبة، مما يجعل النظر إلى سطح العمل بمثابة النظر إلى أعمق نقطة فيه.. وإعادة إنتاج السيرورة processus الزمنية التي تولّد عنها.. ومنه جعله يفكر من جديد. فالمنوط بكل عمل فني أن يجعل الفن يفكر. ولا يمكننا أن نتحدث عن الفن إلا بكونه عملية تفكير وكونه يُفكر في الآن ذاته.

كل عمل فني هو عمل مشدود إلى القاع، من حيث كونه نتاج داخل الداخل: ذات الفنان، وتواصله مع أعماق المتلقي، وما يكتنزه في غياهبه من معاني تستدعي الكشف، عبر حفر أثري دقيق. غير أن ما يظهر لنا في السطح يظل مخاتلا، لا يكشف لنا إلا على القمة الجليدية للجبل الغائر في المحيط.. إنه متدثّر بحجاب كثيف وشفاف، تبعا لعين الناظر ومدارك معارفه ومعاوله التي يستعين بها للحفر عميقا في طبقاته. لكننا كلما توهّمنا بلوغ القاع صادفتنا طبقة سميكة وصلدة، ضاربة في القدم. لهذا فتعدد مراتب القراءة (التلقي/التأويل) تضع القارئ (المتلقي/المؤوّل) إزاء أزمة ما أن ينفك منها حتى تلقفه شِباك أخرى أشدّ. في بحثه عن منتهى العمق - في العمل - يقع المتلقي في أزمة ذاتية، حيث يسقط في متاهة سرمدية وأبدية لا مدخل إليها ولا مخرج منها، فالسطح هو القاع، والعمق مجرد وهم متخيّل على طرس قديم تتم إعادة الكتابة عليه كلما امّحى النص الأصلي، إلى درجة تختفي فيها الفوارق بين النص الأول والنص الأخير.. على هذا الأساس الميثولوجي، أنهى بويسرامن علاقته مع كل بنيوية منغلقة، لصالح كتابة كونية، وإن تتمظهر على شكل الحرف العربي، فهي تتحدث بكل اللغات الممكنة..

الفوضى الخلاقة: المشهدية والتجريد

إنها بهذا المعنى كتابة في كل الاتجاهات، كتابة أفقية وعمودية: من اليمين إلى اليسار، ومن اليسار إلى اليمين، ومن الأعلى إلى الأسفل ومن الأسفل إلى الأعلى.. تمتدح الفوضى بقدر ما تمتدح العمق، وتسند إليهما المعيار المحدد للقيمة الشعرية المتولدة عنها. شاعرية صامتة، ومكثفة بصخب الكتابة المعاصرة البراق، وهي بالمعنى الدقيق "الفوضى الخلاقة" التي ينبع منها "نظام" الأثر الفني. فمهما بدت اللوحة من بعيد متناسقة ومنظمة مساحاتها، فما أن نقترب حد الإمعان في السطح، نكتشف تلك الفوضى التي انبعث منها كل هذا النظام البصري. أمر شبيه بالنظر عن كثب إلى الكون.. أليس العمل الفني كونا مصغرا؟ أو لنقل أرضا تشبه أرضنا وعالما موازيا لعالمنا.

من هذه الفوضى الإبداعية الخلاقة، تنبعث أعمال بويسرامن لتخلق مشهدية سحرية من خطوط مجردة، إذ لا يسلك هذا الفنان مسلك التجريد ولا يبتعد كل البعد عن التشخيص، يقف في مفترق الطرق مستعينا بـ"كروماتيكياته" المبهرة. فهو بقدر ما يبتدع خطوطه الغرافيكية الخاصة، يستحدث ألوانه الخالصة. باحثا بذلك على ملامسة الجانب الحسي والسيكولوجي في آن واحد. بالإضافة إلى كونه يبتدع سطوحا عميقة، فهو يلعب على وتر التشياروسكورو clair-obscur من خلال رؤية بصرية وهمية ناتجة على خليط الألوان وتبايناتها، إلى جانب تخفيف حدةّ اللون في بعض الطبقات، مما يؤثر على المتلقي على المستوى اللاوعي، أو ما يسميه غوتيه "الأفعال الحسية والذهنية للألوان".. ويجعله يختلق مشاهد - لنقل طبيعية - تدعمها الكتلة الصباغية - الموضوعة في قلب اللوحة - التي تصنع خط أفق متخيّل، أو من عبر ذلك الخط الأفقي الصباغي الدقيق الذي يقسم العمل إلى جزأين كما هو الحال في المرحلة الثانية من تجربته الفنية.. وتعززه - في كلا مرحلتين الأخيرتَين - تلك لطخة الناشئة عن لون تكميلي، مما يخلق ظلالا في ذهن المشاهد، وهو ما يهب المنجز معماره الحضاري والأركيولوجي معا.

بهجة اللون وشعرية الكتابة

لكل لون كيمياؤه الخاصة، وقصة يحكيها، وتاريخ يخبّئه تحت تلك الطبقات التي يحدثها على السند: شكله الأنطولوجي. لهذا "لا يمكن تصوّر العالم دون ألوان، إلا لبدا ميتا".. فـ"الألوان هي شكل الأشياء، ولغة الضوء والظلمات" (هوفمانستايل).. حيث إن "اللون هو المكان حيث يتلاقى عقلنا والكون" (بول كلي). بالتالي، يصير لكل لون تاريخ أركيولوجيّ وتتحول "علبة الألوان إلى عالم صغير" (م. بروزاتين). يعمل عبدالصمد بويسرامن إلى الجعل من ألوانه - التي ينتجها في مختبره الكيميائي/ورشته - تمثلا للأفكار الأصيلة، وتجسيدا حرا ومصغرا للعالم في بعدٍ إستتيقي يملأه الأمل.

يشتغل بويسرامن على أعماله الفنية، بمنطلق صباغي ولوني وكتابيّ معا.. حيث تصوّر لنا اللوحات - مبدئيا - تلك الطبقات الأركيولوجيّة، في كل أبعادها المعرفية والتاريخية والأثرية... تتجلى في رَوْنَق سيمفونيات لونية - وكتابية - تتبع إيقاعات الصمت الرهيب، الذي يكتنز تاريخ الإنسان المشترك.

تتعدد خلْطات بويسرامن الصباغية، لينتج عوالم لونية سحرية وثرية وعجيبة.. تشترك في كونها منفتحة على التفاؤل، في مواجهة العدم الذي يحاول أن يغيّب عن أرضنا كل ألوان البهجة. لهذا يستغلّ الفنان تاريخ اللون في تجلياته السيكولوجية والحضارية، ليهبه حضورا متعاليا ومنفلتا عن كل التصنيفات المسبقة، حيث تغدو اللوحات مرايا "مؤوّلة" لحالات الفرحة المبتغاة، والتي تصير سلاحا في وجه كل أشكال العدمية السلبية.

بينما تحضر الكتابة في كل هذه الأعمال بوصفها المشترك الحضاري والتاريخي للبشر جميعا، أو الشكل الدال الذي ساهم في الانزياح نحو الحضارة المشدودة نحو الخلود، الذي يتجسد في المدوّن والمكتوب والمنقوش والمحفور، عبر المقروء بكل اللغات.. لتتحول كل صفحات التاريخ الإنساني إلى مدن غارقة تنطوي على كنوز عميقة، مدثَّرة بحجاب كثيف وشفاف في الآن نفسه.

يكسر بويسرامن سطوة الشكل على اللون، لأن هذا الأخير يعدّ مزيجا بين الرموز والأعراف، إنه الاحتفال البهي بالحياة، إذ بقدر ما لكل ثقافة ألوانها الخاصة إلا أنها تشترك في الاعتراف بقوة وسلطة اللون على العين والتفكير، لكونه منفلت و"لاملموس"، وَهْم (جماليّ) يحصارنا، يتحكم في أحاسيسنا ورؤانا.. لهذا يطوّع بويسرامن اللون لصالح العالم الذي يبتغيه، عالم ناصع الألوان.

كاتب من المغرب



غيوم المرأة ولذة الاقتناص

اعترافات شاعر

عقل العويط

على النسخة التي أهدتْها إليّ من كتابنا المشترك، "سكايبينغ" (هاشيت/أنطوان 2013)، كتبتْ بالفرنسيّة ما يأتي: connectee et invisible ثمّ وقّعتْه باسمها الأوّل. كانت سعيدة بأنّها تفعل ذلك، مبتسمةً باعتزازٍ ونزق، غير آبهة، بل متلذّذة بالتبكيت الذي كان يقضّني ويلاحقني بسبب عدم إدراج اسمها، إلى جانب اسمي، كمؤلِّفةٍ ثانية.

على النسخة التي أهديتُها إليها، وهي كانت النسخة الأولى بالطبع، لم أشأْ أنْ أكتب عليها شيئًا، لاعتقادي أنّ أيّ كلمةٍ مكتوبة في الإهداء ستنتقص من شعريّة الفكرة، ومن معنايَ لديها، كما من معناها عندي.

الآن، بعد مرور أكثر من سنتين على الحادثة، لا يزال شيءٌ من الإحساس بالسرقة الأدبيّة يغمرني، لا أدري كيف أتخلّص منه. أُدرك أنّ هذا الشعور سيظلّ يرافقني إلى آخر لحظةٍ من حياتي الواقعيّة، فكيف لا يرافقني أيضًا في حياتي الشعريّة والافتراضيّة. لكنْ، هل أنا سارقٌ حقًّا؟ هل ارتكبتُ إثمًا فعليًّا لأتّهم نفسي بجريمةِ سرقة؟

من حقّ القارئ عليّ، أنْ أكشف له النقاب عن طقوس الكتابة لديّ، من أجل أنْ يتفهّم طبيعة المشكلة الناشبة بيني وبيني من جرّاء كتابي السابق. فأنا في العادة، أفتح رأسي لأكتب، ناسيًا كلّ الكتب والأفكار والصوَر والشعراء. إلى درجة أنّي أبدو حياديًّا، بل غير موجود، "أتلقّى" الكتابة تلقّيًا شبه مطلق. في طقوس هذه الكتابة الشخصيّة، ثمّة ماءٌ كثيفٌ ينزف نزفًا من غفلتي ولاوعيي فأجعله حبرًا للكلمات. هكذا كتبتُ كتبي كلّها، باستثناء "سكايبينغ"، الذي كان ثمرة كتابةٍ مشترَكة لا التباس فيها. صحيحٌ أنّ النزف فيه بقي هو النزف، لكنّ الكتابة كانت مشتركة.

كنتُ أستطيع بقرارٍ من جانبٍ واحد، أنْ أرتكب حماقة إدراج اسمها على غلاف الكتاب السابق، إلى جانب اسمي، باعتبار أنّها تتشارك معي تأليفه، وهذه حقيقة لا مفرّ من الاعتراف بها، والإقرار بوقائعها. كلّ انتقاصٍ من الجهر بهذه الحقيقة، على الأقلّ بيني وبين شخصيَ الافتراضيّ، يجعلني غير قادرٍ على التخلّص من جسامة هذا الإثم المعنويّ، الذي لا ذنب لي فيه البتّة، لأنّ إدراج الاسم يرتبط بموافقتها، وهي لم يكن من الممكن أنْ توافق على بادرةٍ كهذه، لاستحالة كشف النقاب عن واقعة الكتاب المشترك، إلاّ كفعلٍ افتراضيّ، وبإغفالٍ مطلقٍ لوجودها المحدَّد بالاسم، وفي المكان والزمان.

هي إذًا، أزمةُ ضمير؟ أجزم أنّ هذا الوصف ليس دقيقًا، لكنّي سأوضح. لقد جعلتْني تلك المرأة أتوهّم أنّي سرقتُها سرقةً لا هوادة فيها. وأنّي سرقتُ جسمها، وطبقات لاوعيها، ولغتها، وعباراتها، وابتسامات الجنس التي تفوح منها عفوًا. كنتُ، بيني وبيني، أسرق، وكانت هي سعيدة. وإذا عدتُ إلى الكتاب، لأُجري فحصًا تقنيًّا وتفكيكيًّا له، فلا بدّ من أنْ أخلص إلى استنتاجٍ مفاده أنّه ليس حقًّا حصريًّا لي. واجبي الأدبي يضطرّني إلى إعلان هذه الحقيقة. فأنا، إلى الآن، أي بعد طيرانها الصاعق إلى مكانٍ افتراضيّ، أو واقعيّ، لا أدري ما هو، أشعر بأنّي سارقٌ، ماضيًا وحاضرًا. صحيحٌ أنّها ليستْ موجودةً على الطرف الآخر من وسيلة التحاور الافتراضيّ، وأنّها لم تعد امرأةً واحدة، لكنّ طيرانها الذي يمنحها التعدّد، يهبني الكلمات والعبارات. إنّه يكتبني بالحبّ، وأنا أكتبه بحبر هذا الحبّ، وبجسد الكلمات، وأفعل ذلك بحنكة المواظِب على السرقة. تعدُّدُها يُلهمني، ويُحاورني، وأنا - يا لصفاقتي! - أمحو أسماءها، وأوقّع محاوراتها، بل قصصها، بل قصائدها، باسم الشخص الثاني الذي أنا.

أعترف بأنّي لا أعرف كيف تحصل وقائع السرقة، الآن وحقًّا، كما لو أنّ كياني لا يزال يخترقها، وينهبها، طبقاتٍ طبقات. كلماتي تمتصّ رحيقها، كأنّ الكتاب الحواريّ الذي صدر في العام 2013 لم تنتهِ فصوله بعد.

كنتُ لأتمنّى أنْ أكون مسروقًا لا سارقًا. لستُ أدري أيّ سعادةٍ يشعر بها المرء وهو يتعرّض للسرقة. لا يمكنني أنْ أحلّ محلّ تلك المرأة في تَدارُك أحوال هذا الشعور. جلّ ما أعرفه، أنّي أنا نفسي، كنتُ مسروقًا بالقلب. وكنتُ ممحوًّا. ولا أزال. يا لها من سعادة! أعرف أنّني أسرق. يعذّبني قلبي من جرّاء ذلك، لكنّي أشعر باللذّة الناجمة عن التعدّد. لذّة الاستيلاء ولذّة التبدّد في آنٍ واحد. أهي ذكورتي، تُشعِرني بهذه اللذّة المزدوجة والغامرة؟ لستُ متيقّنًا. لكنّني في قرارتي، أومئ إلى شيءٍ من هذا القبيل. فتبًّا للذكورة. يغمرني حقًّا، تعذيبٌ فادحٌ ولذيذٌ بالخيانة. لقد سرقتُ حقوقها فيّ، وحقوقها في الكتاب معًا. فكيف أتصالح مع ذاتي، وكيف أعوّض؟ للأمانة، أقول إنّها هي التي سرقتْني أيضًا. لقد سرقتْني كامرأة، وقد تسرقني ككاتبة. وإذا كنتُ سعيدًا بسرقتها إيّايَ، ونهبها مواضع من قلبي، والكثير الكثير من جسمي، باعتباري عشيقها، فكيف أردّ إليها حقوقها ككاتبة؟ لستُ أدري!

هل تجوز هذه السرقة الواقعيّة - الافتراضيّة الموصوفة؟

الآن أسأل نفسي هذا السؤال، ولا أجد جوابًا مقنعًا له. لكنّي لا أبحث عن الاقتناع والإقناع، بل عن اللذّة فحسب. عن لذّة الاقتناص والتبدّد خصوصًا. لذا، أراني أواصل السرقة على طريقتي الخاصة، جاعلًا الحوار بيني وبين تلك المرأة، التي اختفى وجودها المحدَّد، وباتت الآن ذائبةً في اللغة، متعدّدة الكيان، كثيرة الوجوه والأجساد واللذّة والكتابة، سبيلًا إلى الحصول على ما لن أتمكّن من الحصول عليه يومًا: الاكتفاء.

أنا الذي لم يكتفِ يومًا من وجوده، كيف لي أنْ أكتفي من وجودها، بغير مواصلة السرقة المستدامة، فأُواصل اقتناصها كامرأةٍ - نساء (هل أقتنصها حقًّا أم هي تسيل مثلما يسيل الحبر على صفحة كومبيوتر بيضاء؟)، وأخترع لها وجوهًا، وأسماء، وأجسادًا، وأحوالًا، وكتابات. وأكاتبها، وأكتب بيدها، وأكتبها، معبِّرًا عن وقاحة الكاتب الذي أنا. ثمّ أراني أسأل نفسي: أأنا الكاتب أم العشيق، أم الاثنان معًا؟ أأنا نفسي، أم أنا هي، في وجوهها، وأسمائها، وأجسادها، وأحوالها، والكتابات؟!

أسأل، لكنّي مغبوط. إذن، فلأسرقْ أكثر، ولأذهبْ أبعد، لأرى إلى يديها، وهي تسطّر على هذه الشاشة التي أمامي، ما أتوهّم أنّي أنا مُسطِّره. وإذا كنتُ لا أراها بعينيَّ هاتين، مهما اجترحتُ من حواسّ.



بهرام حاجو



فإنّي محتكمٌ إلى الوهم، وهو خلاص الكتابة، وخلاصي في آنٍ واحد. أعرف أنّي أسرق الحبر. لكنّني أنا الذي يتعرّض للسرقة القلبيّة. إذ، كيف أكون أسرق، أنا الذي لم يبقَ منه، كعشيق، شيءٌ يُذكر. أنا واحدٌ محدود، وهي كثيرةٌ لا محدودة. فكيف لا أكون مسروقًا. ها هو أحد وجوهها يبتسم، ها هو وجهها الثاني يلهو، الثالث يُرهِقه الجنس، والرابع لا أُدرك ماذا يدور في خلده. خامسٌ وسادسٌ بالتأكيد. يمكنني أنْ أواصل التعداد الافتراضيّ والواقعيّ إلى ما لا نهاية، شاهدًا لهذه الوجوه، تسرقني بلا هوادة.

أقول الوجوه، أعني الأجساد أيضًا. إذا شئتُ أنْ أصف حالي، فليس أمامي سوى نصوص هذا الكتاب، قصائده قصصه، هي وجوهها وأسماؤها وأجسادها وأحوالها، وكتاباتها.

أسمّي النصوص قصائد، أسمّيها قصصًا. تغريني مسألة الالتباسات هذه، تدفعني إلى ارتكاب "إثم" تحويل لحظات الشغب والشغف إلى حبر، بتحويل القصّة إلى قصيدة، والقصيدة إلى قصّة، إلى حدّ الخلط بينهما. هل يستطيع الشاعر أو الروائيّ أو الناقد أنْ يكون جائرًا في إطلاق الأحكام، إلى حدّ وسم القصّة بأنّها قصيدة، والقصيدة بأنّها قصّة، ووسم الاثنتين بأنّهما "نصوص"؟ هل انهارت المفاهيم والمعايير النقدية حقًّا، أم تصل الكتابة من تلقائها الاختباريّ إلى كينوناتٍ تُحرّرها ممّا أُدرِجتْ فيه اعتباطًا وقسرًا؟

يشغلني الشعر بطريقةٍ فادحة. لكنّي لا أكتفي. الآن، يشغلني في هذا الكتاب كلّ ما هو غير شعريّ، لجعله أرضًا للشعر، وترجيفه كنسيمٍ غير مرئيّ، ليبسط أجنحة خفّته في النثر العاديّ، في "فخاخه" غير النثريّة، في "الحكاية"، في "القصّة"، في "السرد"، في "النصّ"، ويحرّر الكتابة من إرثها النظريّ. وظيفتي أنْ أوسّع الفسحة، مرتكبًا ما يمكن اعتباره إعادةَ نظرٍ في صلافة المفاهيم والمعايير. وظيفة القارئ أن يفتح التأويل على آخره.

أجلس الآن وراء شاشة كومبيوتر، عارفًا أنّ المرأة التي شاركتْني وضع "سكايبينغ"، وعاشتْني، وانغمستْ في لحم كلماتي، وفي لحمي، مثلما أنا انغمستُ في لحم كلماتها، وفي لحمها، حيث يحلو لي أنْ أظلّ منغمسًا الآن، ستكون دائمًا connectee et invisible.

لكنْ، هل هي حقًّا كذلك، هل هي نفسها، أم أنّ المرايا تجترح نساءً أخريات، فأراني أُوهِم نفسي إيهامًا نزقًا بأنّها هي التي تلقّنني ما تريد أنْ أكتبه عن وجودها؟ لستُ أدري حقًّا ما الواقعيّ وما الافتراضيّ، أين أنا، أين هي، وهنّ، من هذا الكتاب الثاني.

السرقةُ ملحُ الحبّ والجنس مطلقًا. السرقةُ ملحُ هذا النوع الخاصّ من الكتابة. أجدني مضطرًّا إلى القول إنّني واحدٌ أسرق، وإنّ المرأة، هنا، متعدّدة، سارقة بالقلب، ومسروقة بالجسد والحبر. تتداخل وجوهها وأسماؤها وأجسادها وأحوالها وكلماتها، في القصائد - القصص - النصوص. أما أنا فليس فيَّ سوى هذا الحبر الذي يسيل. عساه يكون الشعرَ الذي أنا، وعسايَ أكونها.

ألَا أكون أردّ إلى هذه الكائن حقوقها، كامرأة، وكاتبة، حين يقدّمني "سكايبينغ 2" باعتباري الشاعر العشيق، المنهوب الأدبيّ والشخصيّ، لا الناهب، وإنْ مستخدمًا ضمير الأنا في هذه القصص - القصائد - النصوص؟!

ثمّ، أليس من حقّ الكتابات المدرجة ها هنا، هي التي أزعم أنّها قصائد - قصص، أنْ تكون ملك كاتباتها اللواتي يسيل حبرهنّ في الكلمات؟!

أنا الشاعرُ الرجل، لستُ حبرًا وشاعرًا وكثيفًا إلاّ حين أصير امرأة. فليكن هذا الإشهار بمثابة انحناء. بهذا فقط أكون حبرًا ورجلًا و... شاعرًا.

***

لكنْ مهلاً. ثمّة اعترافٌ ينبغي لي أنْ أعترفه. على هامش هذه "الحوارات" التي أعقدها من طرفٍ واحدٍ (طرفي) بيني وبين غيوم المرأة، هناك حسابٌ عسيرٌ لا بدّ من إنهائه مع الشاعر الذي أنا. يجب أنْ أصفّي حسابي معكَ أيّها الشاعر. ليعرف القرّاء أنّ النصّ الأخير في الكتاب، ليس سوى انتقامٍ أوّليّ بسيط ينتقمه الشخص الذي أنا، من الشاعر الذي أنا. هذا النصّ الأخير اليتيم، هو تذكيرٌ بأنّ الانتقام الشعريّ مفتوحٌ على آخره.

"سكايبينغ 2" هو مرحلةٌ كتابيّةٌ فحسب، كانت فاتحتها الكتاب السابق. يجب أنْ أسدل الستار على هذه المرحلة ليتفرّغ الشاعر لكتابة الشاعر. وإذا كنتُ أختم نصوص هذا الكتاب بالإيماء إلى ملهاة الوجود التي ينخرط الشاعر في سعيرها، فلكي يعرف القارئ تمامًا، أنّ الكتاب الذي يلي، يستعجل الانتقام ويحرّض. النار، نار الجحيم واللعنة، تلتهم الشاعر، ولا بدّ من استكمال عناصر المشهد. لا بدّ من التلذّذ بالاحتفال!

الشخص الذي كتب "سكايبينغ" في مرحلتَيه، سيغادر. الشاعر سيبقى. فليبقَ هذا الشاعر مسمومًا بانتقامٍ لا يجدي الشخصَ ولا ينقذ الشاعر!

شاعر من لبنان

بهرام حاجو



ملف

مقالات في السرد

الرواية تخيل ورهانات

حميد المصباحي

الشخصية في السرد غير الواقعي

نادية هناوي

هل يتخطى القارئ النص الروائي ذهنياً؟

ضحى عبدالرؤوف المل



الرواية تخيل ورهانات

حميد المصباحي

الخيال الروائي، هو القدرة على استحضار صور الحسي، غير مكتمل، دون أن يتهم بالنقص، لسبب عميق في التجربة الروائية، وهو أنه كخيال يمتح من ذاكرة تمثلية، وليست حسية، ذلك لأنه بإضافاته، يقصد إضافات معان جديدة لما يستحضره، فكل نقص لا يحدث إلا بإضافات جديدة، لكنها ليست معوضة، لما لا تستطيع الحواس إدراكه كما يعتقد الصوفي، لأن العقل يتعين بصورة الحسي، دون مادته، مما يجعله يدرك حدوده، وبذلك ينبعث حدس المتصوف ليتمم الصورة، التي تغدو رؤية مفارقة لما اعتاده العقل، المحاصر باللغة، ليس من حيث اعتبارها قواعد، أو صور لحسي رائج، استمرأته الأذهان واستكانت له، إن الروائي، يعتمد الخيال المبدع وليس المكرر، فهو يختلف عن الإدراك، والتذكر، بحيث تغدو الصور تجميعا لعالم افتراضي، مختلف عن عالم الوجود في تجربة الصوفي، لأن غايته، ليست استكشاف اللامحدود، وإنما تمديد المحدود، ليدرك فنيا كممكن وجود يفاجئ بغرائبيته حتى الروائي نفسه، فلا يرى فيه ما أراده تاما، ولهذه الأسباب يكتسب قابلية التأويل اللانهائي، وهنا سر خلود الأعمال الإبداعية، التي تظل غير قابلة للتجاوز إلا بعد اتساع الذاكرة التمثلية لآليات فعاليتها نقديا، وهذه الذاكرة نفسها ليست إلا تاريخا للفن الروائي، الذي لن يكون إلا تاريخا لفنيات الإبداع الروائي الأدبي، في تنوعاته واختلافاته التي تتسع للكثير من التجارب في الصياغات والصور والقضايا المستجدة في عالم الإنسان.

إن هذه الخيالات، بشكلها هذا، تجعل من الروائي عدوا للفيلسوف، وقد أدرك هيجل هذه الحقيقة مبكرا، في رفضه للرواية، فهي تخرق ككتابة فنية منطق التاريخ الذي دافع عنه كتجسيد للفكر المطلق وقانونه المتحكم في الطبيعة والروح، أي الإنسان والتاريخ، وهنا يظهر أن الرواية بمخيالها المبتكر، ليست مجرد متعة لغوية حكائية، بل إعادة لممكن في التاريخ وملاحقة مستمرة له، في لاعقلانيته المبتورة من سياق الحضارات الإنسانية، التي يريد التفكير العقلاني النظر إليها كسياقات متراتبة ومنتظمة، بها يجسد العقل سيطرته على المتحول، ليغدو سيرورة متحكم فيها، وحده الروائي القادر على خرق نظم الوجود، بإيحاءاته التي وفقا لها يسكّ لغة، تبدو في جمالياتها شعرية، لكنها في حقيقة أمرها هي تختفي خلف اللغة الشعرية، ومجازات تحاصر المعاني بتحررها من قواعد المنطوق، لتقول ما تتمثله وكأنه مجرد انسياب هادر، تجاه واقع، يقع في غير الملموس، المتحايل عليه بغموض، هو أقوى مما تختزنه الذاكرة والتاريخ، إنه الخيال المتملص من رسم الصور التي تتموّج في غفلة مقصودة روائيا ومتحكما في بعضها دون كلها، كأنها سخرية من النقد الملاحق لمتونها ومنعرجاتها الممتدة بامتداد لا حصر له، في التجارب والأقوال، هنا فقط تكون الرواية متمردة على نفسها، حتى لا تكون مجرد رصد لليومي في ثباته وتحوله، إنها ملاحقة غريبة للمعنى، وكل رواية تفهم، هذا دليل على نهايتها، وانصرافها عن فنيتها، الزاخرة بالفراغات، التي تبدو للروائي، حمولات لا يتسع الفكر النقدي لها، وإن حصل فقدت قدرتها على الاستمرار، مهما نوعت من أشكال الصيغ والتقطيعات الزمنية، والتنكرات للأمكنة والشخوص، إنها في آخر المطاف شخص واحد يسعى للتعدد، كما يسعى المتصوف للتوحد بماهية، تسكنه ويسعى لأن يسكنها، لحظة أو لحظات قبل موته الفيزيقي، ليست الرواية استحضار للماضي، ولا استشرافا للآتي، ولا حلما ولا وهما، ولا شعرا، ولا نثرا ولا حكاية، فما عساها تكون؟

باختصار هي ليست قولا، هي فعل القول نفسه، بما هو انفتاح عن معاش مفتقد، حاضر بغيابه، ينشد خلق فكرة هلامية، لا تحدد ملامحها مسبقا ولا بعديا، إنها المنفلت، من كل شيء، وهي لا تتحقق بغيرها، فهي كل غير منسجم، تترتب قضاياها وفق زمن قراءتها وليس كتابتها، أو نقدها، هي فعل قول يشكك في قوله، أو حقيقة تناهض كونها حقيقة، بالسعي لتكذيب نفسها، وعدم البوح بكونها خطأ فظيعا، لكنه أجمل الأخطاء، وأكثرها قدرة على نبش المضمر في الذوات، فيعتقد كل قارئ، أنها كتبت له وحده، ويزعم الناقد أنه أمسك بخيوطها، وشخوصها من خلال

سناء أتاسي

تفكيك حبكتها، وتعيين ما تحيل عليه في التاريخ أو الواقع، ومن أين تمتح أدبيا، ليري لغيره سر جاذبيتها ومتعتها الخفية، لكنه في الحقيقة، يطابق بين خياله وخيال الروائي، ويحاول البرهنة على ذلك، بإعادة تنظيم الأحداث، لتفهم في سياق منهجه النقدي، لكن الرواية الحقيقية، سرعان ما تنفك حبال ترابطاتها، في زمن آخر، ويكتشف قارئ آخر أو ناقد، أنها قصدت ما نسي فيما قيل حولها، هنا فقط تصير الكتابة رواية، لأن رموز التحليل فيها متغيرة بتغير دلالات الرموز نفسها التي اعتمدتها، فهي ليست خيالات جماعية، عدلت فرديا من طرف الروائي، إنها بما هي عليه، لا تحديد، انفلات من الممكن، صورة كان أو وهما، يخترق الحسي، ويتطاول على المجردات، دون أن يصير مرادفا لها أو ضدا، هي خيالات تتشكل خارج الخيال، لتمسك بالمفارق فيه، حتى إن صار معتادا أنكرته، وتجاهلت حدوده الموضوعة وربما حتى المتخيلة، فهل حكيها حدس جديد؟ الحدوس، ببداهتها لا تروي حكايات، لكنها تدرك عقليا حقائق أو ما يؤدي إليها، والرواية، لطبع فيها تخاف الحقائق دون أن تقاومها، فهي ليست غائية المنشأ، إذ لا ترسم لنفسها هدفا بشكل مسبق، هي شبيهة بالهذيان دون أن تصير وهما، فالروائي يكاد يتنكر سرا لما قاله عندما يفهمه الناس والقراء، إذ يكتشف أنه أراد قول أشياء أخرى غير التي فهمها الناس، أو كان بإمكانه الكتابة بشكل آخر، وإنهاء الرواية على هذا الشكل أو ذاك، مدركا في الأخير أنه بكل أقواله هاته كان يكذب على السامعين.

الرواية من الفنون المكتوبة كتابة إبداعية سردية، لكنها تتجاوب مع الشعر في جمالية التعبير، لكنها تتميز عنه بتناولها لأحداث من خلال شخوص يخوضون صراعات مريرة لفرض وجودهم أو إنصاف غيرهم، تستحضر المجتمعي والتاريخي كصور ومآس تتناول للتأثير الأدبي الانفعالي، هكذا بدأت الرواية ولذلك اعتبرت ابنة المدينة كما يقال، فهي باختصار شخوص وأحداث وزمن ضمني أو مصرح به، لها سلطة الكشف بالنفسي عن الإنساني، أو بالاجتماعي، لكنها قد تسبح خارج التمهيد لتخلق عناصر المفاجأة والإثارة، إن الرواية عالم لا حدود له، تتفاعل عوالمه مع التاريخ والفلسفة وكل ما يوحي بفكرة ما كيفما كان مصدرها، بل إنها امتدت حتى إلى الرواية البوليسية كتجربة تحلق في الحبكة الأمنية وتسعى لاختبار الحس الأمني بما هو خيال يستبق الواقع محاولا التنبؤ والتوقع كأفق جمالي، فهل تخضع الرواية كما الشعر لمنطق التطور المفروض على كل الفنون وأشكال التعبير الأخرى.

الرواية والنقد الأدبي

يحاول النقد الأدبي أن يقوم بدوره، أي تفسير الرواية كعمل فني للكشف عن أبعاده الجمالية في التعبير والصياغة أي أسلوب الحكاية وشخوصها أيضا، وقد وجدت نظريات بمثابة مقاربات لها مبادئها وأسسها كمسلّمات تسعى بها إلى الكشف عن المعاني الخفية والمضمرة التي يعني بها الكاتب ما لا يمكن رصده دلاليا في اللفظ، فاعتبرت الروايات نسقا لا بد من الكشف عن نظامه الداخلي لفهم أبعاده وإيصالها إلى القراء قصد الإحاطة واستكمال المتعة الأدبية بالفهم وتدبر خلفيات النصوص وأبعادها حتى لا تظل مستعصية أو غامضة تؤثر في العواطف بانفلاتها من الوعي، وفي إطار هدا النقد نشبت صراعات بين النظريات الأدبية، اتجاه نفسي شعوري وآخر لاشعوري واتجاهات اجتماعية تستحضر الطبقي وأخرى عزلت الرواية عن كل سياق وهو ما عرف بالبنيوية ثم اللسانيات وانخرطت السيميولوجيا في حمأة المواجهات، وصار لك توجه نقدي روائيوه من يكتبون لما ينسجم مع مسلّماتهم النقدية التي تمتح من نظريات محددة ليسعفها التعبير وأدوات العمل المتاحة والممكنة في النقد والتقصي، ونشبت المعارك بين الروائيين أنفسهم لأنهم انجروا إلى معارك النقد الأدبي وبدأوا في التعليق على بعضهم بل في التحامل من منطلق الجدة والإبداعية التي يطالب بها النقاد وهم يمارسون نقدهم كفتوحات مبجلة تكتشف الأسرار وتغوص في الخفي والمستور والمحرم، من هنا ظهرت التصنيفات بناء على فكرة التقدم التي أبدعها هيجل في فلسفة التاريخ وطبقها على الطبيعة والفن، فهلل لها الفكر وتبناها في مختلف مجالات الإبداع والتفكير بل حتى في السياسة والعلم، وهكذا ظهرت تصنيفات الكلاسيكية والرومانسية والمدارس الجديدة في الإبداع الروائي كما هي الحالة في مختلف مجالات التفكير والتدبير، فشعر الروائي أن عليه أن ينتمي لعصره بمحددات النقد أي الزمن الكوني في دورته التي تلزم الكل بالخضوع لها إن أراد أن يكون مقروءا ومنتقدا من طرف النقاد، وكأن التاريخ امتداد قسري لا دور فيه للبشر والمجتمعات والصيرورات، فتحولت دينامية المجتمع إلى حركية أحادية تمضي في اتجاه واحد أطلقت عليه تسميات كثيرة من قبيل الحداثة والعقلانية والأدب الجديد دون تحديد الإضافات والمستجدات التي تعرفها الرواية الجديدة، وهل حقا يمكن اعتبار تكسير الزمن فعلا جديدا يستحق كل هدا التركيز أم أن هدا الفعل ليس إلا استجابة لما فرضته وتيرة التحول التي استشعرها الغرب قبل غيره من المجتمعات لأنه باختصار عاشها وعايشها سياسيا واجتماعيا وثقافيا وهذا هو المهم؟

الرواية والواقع العربي

من المهم الانتباه كما ذهب إلى ذلك النقد الأدبي أن الرواية ليست وليدة المجتمعات العربية، لكن أليس للرواية أينما حلت وتيرة تطورها الخاصة؟ ألا تتفاعل المجتمعات مع بعضها أدبيا فتهضم ما تتلقاه وتعبّر به عن قضاياها الخاصة حتى عندما لا تكون هي من أنتج هذا الفن أو ذاك، ما العيب في الفعل الإبداعي إن أضاف ما يناسب واقعه ويخدمه فنيا وجماليا؟ إن البحث في الأصل متاهة تاريخية لا يمكن الخروج منها، الروائي العربي عليه ألاّ يخضع إلا لضرورات إبداعه الخاص بعيدا عن الخضوع والامتثال للنماذج التي نوه بها النقد واعتبرها إبداعا خارقا على الكل أن يسعى لتمثله والتعبير بطرقه لأنها نالت إعجاب الآخرين وعلينا أن نعجب بها نحن أيضا، صحيح أن الآداب تسعى لتحقيق الكونية وعدم الانغلاق على الذات، لكن لمادا نفرض نحن الانغلاق على فكر الآخرين بحجة الانفتاح على ما هو إنساني، ثم علينا ألاّ ننسى أن أوروبا المثل الوحيد للإنسانية، فأين الأدب الصيني والهندي والكوري والأميركي اللاتيني بل والأفريقي رغم شفويته فهو قابل لإعادة الكتابة، بهذا الشكل يتم تكسير الحلقية التي تريد اختزال كل شيء في أوروبا وكأنها لا تجيد التحدث إلا بلغتها اللاتينية ومختلف اللغات المنبثقة عنها.

إن الجديد لا يبرز بتمثل ما استجد في ثقافة الآخرين بل بالعمل على الإنصات لما يختلج داخل الذات أولا لنفهمها ولا نقطع عنها تأملها الخاص والقادر على التجاوب مع العصر دون إكراه أو محاولة التماهي لنصير آخرين نفتخر بقدرتنا الروائية.

لا أستطيع التنكر لواقع الرواية عربيا وأحيانا حتى عالميا، فهي عاشت تجارب شتّى وحاولت خلق تموجات، سميت بالرواية الجديدة، وما تزال التجارب تتناسل لخلق نماذج أصيلة في جدتها دون أن تصير غير روائية، كالأساطير مثلا، أو الحكايات الشعبية.

إن التفكير في الشكل الروائي يخلق محنة للروائي وليس الناقد، فالنقد له القدرة على انتظار ما يرضيه من الإنتاجات الروائية، بينما الروائيون لا يطيقون الانتظار طويلا، فعليهم أن يكتبوا، ليس بالمعنى الحرفي كأنهم يمارسون مهنة، بل لأن القراء في انتظارهم يحتاجون للروايات لتقول بهم ولهم أشياء، رفضوا أن يقرأوها فكرا وربما حتى شعرا وسياسة، لكن فيهم من يملّون التكرار بسرعة، فما أن تتشابه عندهم بعض الأحداث أو الروايات بأحداثها حتى يلقوا بها بعيدا غاضبين من عالمها لأنه تكرر أو تشابه، وهذا النوع من القراء يتكاثر ويصعب إرضاؤه بالتكرار أو التشابه، إنه حذر ويقظ لدرجة مخيفة، لكنه في أحيان كثيرة، ينصاع لدوافع غير أدبية ولا فنية، فيقبل بعالم سبق أن سمع عنه أو قرأ بعض تفاصيله، ربما رحمة أو تعاطفا مع الروائيين الذين تشدهم التجربة الروائية فينخرطون فيها بحثا عن مفتقد أو تقليدا لمعشوق حكائي أدبي، والجديد له إغراءاته مهما كان ملتبسا كما الغريب، واللحظة التي يعيشها العالم بسرعته تفرض مسايرة حركته حفظا للوجود، كيفما كان هذا الوجود، فنا أو أدبا أو فكرا، فماذا فعل الروائيون لاستمرار الرواية وحفظ هيبتها ووجودها؟

الأسرار

نشطت العودة إلى الماضي باعتباره مصدرا لأسرار لم تقل، أو كتبت وطمست آثارها وما يدل عليها، فصار الروائي فاضحا لما تجاهله المؤرخ أو تفادى الخوض فيه، وهنا ظهرت الوثيقة المكتشفة صدفة أو التي حفظت ليتسلمها الروائي ممن ليست لهم القدرة على إعلانها، فيستخدمها الروائي دون طرحها كلية، بل يوزع أسرارها ويبددها في روايته ويترك للقارئ مهمة تجميعها لتكتمل لديه الصورة عن حدث أو شخص، مات أو قتل أو اختفى في ظروف غامضة فنسي، وهنا تنال الرواية اهتمام، ليس الباحثين عن السر فقط، بل حتى المخفين لما يعتقدون أنه سر جدير بالكشف عنه أو دفنه حتى يتحول مع الزمن إلى ما يشبه التراث والموروث الاجتماعي أو الحضاري وأحيانا حتى الشخصي، ولأن العصر عصر تعرية ظهرت الكثير من الحقائق وسقطت أخرى بظهور وثائق حول وقائع تاريخية، تبين أنها زوّرت أو محيت، لكن أثر الكتابة السابقة بقي عالقا بها، فتم استنطاقه، ليكشف الكذب بنفسه عن احتوائه لنقيضه مع تطور العلوم والأضواء الكاشفة، والقدرة على قراءة اللغات العتيقة، والتي انقرضت فاعتقد أنها ماتت وحملت معها أسرارها إلى الأبد، فالعودة إلى التاريخ لم تكن محكومة به، بل بما ظهر فيه من أسرار اعتقد أنها حافز عميق

على تجديد آليات الكتابة الروائية حتى لا تختنق، ويعود الناس للحكي العتيق، سواء اتخذ شكلا شخصيا، أو ما يشبه الهلوسات الجماعية الخرافية، فالإنسان حكائي بطبعه، ولا يمكنه انتظار فتوحات جديدة في الحكي ليستأنف قراءاته، إن هذا السر ليس مشابها لأسرار الجريمة في الرواية البوليسية، بل يختلف عنها باعتباره تاريخا غير مكتمل، ولا يمكن اعتباره تصوّرات تخيلية ولا حقائق زائفة، بل هو بروائيته وقائع مخوف منها ومتجنب الخوض فيها، ولكنها أحيانا تلعب دور المستعاد تاريخا لنقد واقع حالي شبيه بما مضى، سواء كان حربيا أو مواجهات ثقافية أو معارك دينية اتخذت شكل اتجاهات ومذاهب وعقائد.

المشاهير

أخذ الروائي يباهي بصداقاته، سواء كانت حقيقية أو افتراضية، فالأسماء العالمية تجلب الانتباه وربما تفسح مجال الترجمة للتعريف بمن اعتقد أنهم نسوا، فإذا بهم يحيون حياة ثانية بمجتمعات مختلفة، لكأنه استشراق مضاد، أي البحث عن آخرين للكشف عن جوانب خفية أو مغيبة في حياتهم أو فنونهم وأفكارهم، إنهم المغايرون الذين بهم الغير تنبه إلينا، ليدرك أننا معه فيما خفي عنه، كما كان معنا وهو يكشف عما خفي عنا في تراثنا، ودیننا وتاريخنا، إننا نقلب أدبيا وروائيا الأدوار والصور، لنقول شيئا، لنتشارك أو نتقاسم حبنا معه لمن ظن أنهم له، فنا وأدبا وتاريخا، وبذلك احتفينا حتى بالمدن التي سكنها أو مر منها هؤلاء العظام، وطعموا منها واستمتعوا بها معهم، ولم ينسوها، بل بها كشفوا خفايانا وسر خيالاتنا كأنهم يعودون بنا إلى ما كنّاه في ألف ليلة وليلة، هم يحيّنون بنا ماض لم يصدقوه، ونحن نذكرهم بتاريخ اعتبروه تاريخهم وحدهم، هي لعبة الأقنعة التي تمارسها الرواية وهي تحاول البحث عن جدة، بها تنعش شكلها وفنيتها وتحررها من عودة حكايات الأساطير وأفلام المستقبل الممكن، أو الوجود المنتظر في الخيالات العلمية، هي استباقات لا يمكن التنكر لضرورتها وأهميتها في الوقت نفسه، وهي اختيار للروائي مضاد لما عرف بالسيرة الذاتية، وقد أطلق عليه السيرة الغيرية، سيرة الغير، ينوب عنه الروائي بعد موته أو اختفائه، ولا نعرف، ترى لو كان ما يزال حيا، هل يقبل بهذه السيرة؟

ربما المقصود ليس هو، بل شبيهه فنا أو فكرا أو أدبا، وبوضوح هو الروائي نفسه، فإن كانت السيرة الغيرية تستحضر شاعرا، فالكاتب يمارس بها ندمه على عدم انصياعه للقصيدة التي جعلت من شبيهه بها وجها عالميا، بينما بقي هو قابعا في هويته لاهثا خلف اختياره، وربما مارس حواره مع تشكيلي، غدت خطوطه الملونة موضوع دراسة للكثير من المفكرين والمحللين النفسانيين ودارسي الدلالات، إن الروائي بهذا الانزياح يهرب من ذاته، يرممها أو يعيد صياغتها بسيرة غيرية، يطمح من خلالها أن ينصفه الأغيار لأنه شدهم لمن منهم كان تعبيرا عن ماهيتهم العالمية، فأعاد بعثها من جديد لتزداد بريقا ويزداد هو بها لمعانا، فتنتبه له الأقلام التي بدأت أو هي على وشك البداية.


سناء آتمي

الملتبسات

هي روايات تحترف باللغة غموضا شبيها بطلاسم، فالشخوص لا تعثر لهم على منحى واضح، بحيث لا تتوقع فهم أفكارهم المعبرة عن سلوكاتهم، وهي موجهة بميولات اللاعقل التي تبدأ بتبني فكرة الجنون والذهاب بها إلى درجة خلق ما يشبه ماريستانات الحكي، أو الهلوسات الجماعية، تلك التي يمارس بها المجانين العيش في عالمهم المتخيل، وفق قواعد لم يرسم حدودها الروائي أدبيا، بل تركها تمضي بلغة مفككة وغير مقنعة أدبيا، لكنها فاعلة، فهي تدفع بالقارئ إلى البحث عن المعاني الخفية، ليقوّل القائلين ما ليس ممكنا وفق قواعد الحكي الروائي، لدرجة أنه يعتقد أن الروائي يجرّب جنونه الشخصي بما عرف عن الجنون، أو أنه هو نفسه على عتبة الجنون قبل أن يمزق كتاباته ويخرج من نصه صارخا معافى، إنها كتابة قلقة بقلق روائي، لا يمكن اعتباره تجربة أو تجريبا، بل هو أقرب إلى المغامرة بما يمكن أن يفهم بسوء فهم تاريخي، أو يقرأ بشكل مغاير للنقد أو يثير اهتمامه

بتلك الالتباسات التي قد لا تغري القراء، لكنهم إن سمعوا عنها بالنقد، حتما سوف يعودون إليها باحثين عما غلبهم وهم يبحثون عن الخفي في المعاني، هي لعبة مسلية بلغة تستحضر كل غموض تعبيري لتؤثث به عالمها، أو ما يبدو أنه كذلك.

الحفريات

هي ما يشبه لعبة الوثيقة الكاشفة، تلك التي بها يداعب الروائي التاريخ ليدفعه للبوح بما علق في ذاكرة الناس، تلك المنسيات جهلا أو تجاهلا، وربما محوا، لكن هذه المرة الوثيقة أو الأرشيف صار تحفة أو كنزا ادّعي أن حراسه من عفاريت الجن، ممن نذروا أنفسهم له، فحدث أن ضاعت منهم صنيعة وعثر عليها بطل ليجعل منها مدخلا لاكتشاف مدينة سرية، بها ممر يقود إلى البحر، لا أحد عرفه من القدامى إلا قلة، قتلت أو ألقي بها ليلا في البحر ليموت معها سر الممر، هي محاولة لتنويع المتعة وتقريب القارئ من عالمين مختلفين ومتناقضين، حفري علمي، وأسطوري سحري، وهي أسلوب به يثبت الروائي تداخل عالمين، لا فكاك منهما، وكأنه يكتشف صعوبة عزل العوالم عن بعضها، فيه يأس من القادم والذي انقضى، لكأن الخيالات كبلت بعلوم تسمو بالحقيقة لا لتعلنها، بل لتزيفها وتحيطها بما يشبه الخوف من أسرار القدامى، فهم منتقمون ممن يخون خفاياهم حتى لو كان عالما أو باحثا عن الحقيقة، بل إن الروائي يسائل هذه الحقيقة نفسها، إما لينتهي بها إلى ما زعمه الحفارون أو ما أخفاه السحرة، وهم يحملون ما عثروا عليه واختفوا في جنح الليل، ولا أحد عرف ماذا وجدوا، فقط صندوق أو حلقة أذن أو أساور من نحاس، اختفت وما تزال آثارها مرتسمة على تربة الحفر، تظهر نهارا وتختفي ليلا.

محكيات التمرد العنيف

عائدون وعائدات من عنف الجماعات المتطرفة الدينية، يقدمون ما يمكن تحويله إلى روايات، يكتبونها بأنفسهم، أو يسلمونها لمن يغني الوقائع بالحكي الروائي، المثير هو التجربة الدينية، وكيف حولت الكائنات البشرية التي عاشت في حضارات العقل والتطور التكنولوجي إلى همج يحيون في الصحاري والغابات معزولين عن كل متع الحياة وبهجاتها، هي سير مثيرة في غرابتها، دافعة للبحث عن سر هذه البدائية الخفية في صلب الحضارة الأكثر تطورا وعقلانية، كيف يطمح الكائن بقتل غيره إلى تحقيق سعادته وبطولته، روايات نشطت بعد ظاهرة داعش والعنف الإسلامي الذي أظهر خدعة الاندماج في الغرب كأكذوبة، بل كشف عن ميولات حتى أبنائه الخفية لممارسة العنف والفظاعات باسم ديانة ليست لهم تاريخيا ولم ينشؤوا على قيمها ولم يتربوا تربيتها، فكيف اخترقت وعيهم وشدتهم إلى ما يعتبر إجراما في حق أنفسهم وغيرهم؟

محكيات التحول الجنسي

هو المستجد الذي عرفه العالم حاليا، وله إغراؤه الأدبي الحكائي خصوصا في المجتمعات التي تعنيها المحافظة أو تعاني منها، فالمتحولون حالة كالشواذ الجنسيين المعانين من اضطهاد العقليات الذكورية، يتحررون من خوفهم بالكتابة وحتى بالقراءة عن قضاياهم، التي تصل إلى العالم الحر، الذي تعنيه قيمه وهي تجد المعبرين عنها حرية، فيدعمهم بالتعريف

سناء أتاسي

بهم والتواصل معهم، كما أن الكتابة عن معاناتهم تكتسب شرعية وشعبية مما يوسع مجال القراءة ويوفر بها إمكانيات للنشر والتعريف بالهموم المستجدة، والتي لم تكن معروفة منذ عقود وربما قرون، والأدب وخصوصا الرواية معنية بكل ما هو إنساني، حتى لو كان مختلفا حوله، سياسيا وثقافيا وقيميا، فالمهم هو تأكيد حق التعبير بالمقروء الذي من خلال الروايات، قد يتحول إلى أفلام سينمائية تهتز بها قاعات العروض وتتحقق بها جوائز عالية لها وزنها الفني، أدبا وصورة، الرواية تحاول حفظ ذاتها بما تستطيع من ابتكارات لها جاذبيتها على مستوى القضايا والأشكال، فالمضامين المتغيرة، مع الزمن، تفرض كيفيات أخرى لتناول تلك القضايا، فالرواية كتاريخ، هو تاريخ تجديد الشكل وليس تغيير القضايا، كما أن لغتها هي الأخرى تتخذ صيغ جديدة لتظل الرواية بلغتها هي الرواية، لكن تعبيرها يبحث عما يجعله أكثر جاذبية وفاعلية.

بهذا الشكل ربما تم التخلص من روايات التاريخ الاجتماعي والسياسي، وحتى المغامرات الفردية والسياسية، دون الانتهاء منه بشكل نهائي، فالجميل كالمثير، قد ينبعث من أكثر القضايا تكرارا وانتشارا، ويروّج له كأنه لم يكن موجودا، ولا يشكل ذلك استثناء حتى أمام النقد الأدبي، الباحث هو الآخر، عما يثبت به فعالية مناهجه النظرية والنقدية، فلا ينبه لمكرر تكرر، ولا يخدش جروح المجرّبين منبها إياهم إلى ما اقترفوه من إعادات واستعادة لما مضى أو نسي، فالقارئ للمحكي حتى وهو ينتبه، لا يلوم إلا بتوقيف القراءة أو التصريح بصوت خافت على أنه سبق له أن اطلع على تجارب شبيهة بما قرأ، مكتفيا بما يراه اكتشاف شخصي يعنيه وحده وعليه أن يتصرّف بما تمليه لحظة إتمام العمل أو التوقف عن ذلك ومصادرة حق انتظار ما تؤول إليه النهايات التي توقعها وهي في طريقها لتأكيد ذلك حتما، على أن نكون غيرنا أو ننوب عنه أدبيا كما ناب هو علينا سياسيا واقتصاديا. إن الإبداع عصيّ على الإخضاع بفعل إنصاته لنفسه دون مكبرات صوت أو بهرجة أو حوافز تبريرية تقدم نماذج تعتبر ممثلا لمرحلة تاريخية بما يعتبر فنية غير مسبوقة أو تأصيلا لنهج جديد.

نماذج روائية

الشموخ المجروح في رواية عندما يبكي الرجال للكاتبة وفاء ملي

من الملاحظ أن الرواية هي أكثر الأجناس الأدبية تأثرا بالانحسارات التي تعرفها المجتمعات في تاريخها، ولأن هذه الانحصارات لا يمكن أن تكون إلا سياسية، فإن أصدق تعبير عنها هو الرواية، لأن فنيتها لا تنفصل عن المضمون كمحتوى معبّر عما يختلج في داخل الروائي، خصوصا المتابع للتحولات التي يعرفها الوطن وما تثيره من أسئلة وجودية، تحتم إعادة التفكير في الفكر ذاته، لكن بطريقة مختلفة، فإذا كانت روايات السبعينات متخمة سياسيا في بعضها بحلم أجهض وآخر منتظر كبديل، فإن روايات التسعينات عرّت الانكسارات بما فيها الأحلام نفسها، ولم تنحز إلى أي حلم، بل اكتفت بتبديد الوهم، وتبخيس الأحلام الكبيرة، التي لم تعد إلا حنينا مهملا، يتكتل حوله العاجزون عن إدراك حقيقة البلد ومساراته متناسين حقيقتهم، هاربين من الجروح الخفية والتمزقات الخفية كجروح تعفنت فاستسلم لها الجسد معتقدا أنها ستندمل مع الزمن، لكن الأبدان انهارت ودوى صوت سقوطها روائيا مع جيل التسعينات، فليس صدفة أن يقتل علي هاشم في رواية "غرف الموت"، وتفر عشيقته إلى الخليج وهي حبلى بابنه، ولا أن يجد علال زوجته عاقرا ويختفي في رواية "بيض الرماد" لمصطفى الغزلاني، ولا أن يكتشف أحمد البوكيلي عجزه الجنسي في رواية "عندما يبكي الرجال" لوفاء مليح، رغم دعوات الحداثة الأدبية ذات المنحى التجريبي التي تدعو لإبعاد الرواية عن القضايا واختزالها في اللغة كمتعة بيانية أو حكمية تقتفي أثر الشعر والفلسفة أو حتى التأريخ الفني، فإن هذا الصنف من الروائيين له اختيار آخر، لم يدشنه بالغضب، بل بتأمل وتأنّ أدبي لكل منه صيغ التعبير عنه فنيا، لكن مع التحولات التي عرفها العالم العربي، وامتداداته نحو العالم، أعتقد أن الصنف الأول من الروائيين أنصفهم التاريخ أكثر مما توقع الجميع، نقادا وقراء.

الرمز التاريخي

عندما تركز الروائية وفاء مليح على الأماكن التاريخية في رواية "عندما يبكي الرجال"، من خلال اللقاءات، أو هروب فاتن إليها عندما تشعر بالضيق، فإن الروائية تعطي للتوصيف دلالة خاصة، كأنه تذكّر بالماضي التليد لأمّة بدل أن تتقدم تندحر، ويظهر ذلك جليا باستحضارها لبؤس الحاضر في تلك الأكواخ التي يسكنها حامل شهادة جامعية والذي جن ووصلت درجة سخطه وحمقه حد التعري وإبراز مؤخرته، إنها لحظة دالة على أنه يسكن العراء، ويتنكر لحضارة يجوع فيها العارف ويغتني فيها الجاهل، بل ربما يشرع ويحكم، وهي حالة تثبت تمزقا يعيشه إنسان هذا الوطن فيهرع إلى ماضيه، يحن إليه أو ربما يتنكر له ويحتج عليه، إذ كيف يعقل أن نكون نحن ورثة من شيدوا تلك المعالم؟ وهي لحظة شك وجودي في هوية، بدل أن تشيّد تخرّب، بدل أن تتطور تتقهقر، لكن من يقاوم هذا الانحدار؟

رمزية العجز الجنسي

أحمد البوكيلي المنشق عن حزب سياسي، والراغب في تأسيس جمعية، صاحب مشروع سياسي، لم يستطع فرضه على الحزب، أستاذ جامعي، استحق إعجاب طلبته، وربما فاتن متعلقة به، لكنها لا تفهم تعاليه عن جسده، وهي امرأة تحلم ككل النساء برجل يذكرها بأنوثتها ولو بلمسة عابرة، فقد أنهكتها العطالة والتظاهر اليومي، وهو يعلن تعاطفه مع العاطلين، ويحلم بأن يشعر بمتعة الجسد، لكن الحقيقة التي طالما هرب منها لم تهرب منه، بل لاحقته، ولأنه عجز عن مواجهتها لجأ من خلال بواب العمارة إلى محاولة التداوي بالأعشاب، وبذلك يصير الحدث رمزا للسقوط، فها هو رجل العلم وينسى ما تعلمه، ويهب سلطته المعرفية لجهال بعد أن كان يلوم السلطة كسياسي على تقليديتها، إنها مفارقة مزدوجة، الحلم بجسد رجل عاجز، لا يمكن لرجل أن يعشق وهو محروم من متعة الجسد الجنسية، كما لا يمكن لرجل سلم سلطته المعرفية أن يطالب بسلطة سياسية يصلح بها المجتمع ويطوره.

رمزية الموت

موت أحمد البوكيلي ليس نهاية بيولوجية صرفة، إنه اندحار لاختيار يستقوي بضعفه، يقتات من ضعفه وعجزه، يخفيه ليظل قويا في نظر الآخرين، يخدم فكره وينسى جسده، الذي ما أن ينهار حتى تتشوش الأفكار ورما تتشوه، الموت هنا انعكاس لهشاشة ذات سياسية، لم تحسم مع قضاياها الشخصية وتطمح لأن تكون حاسمة في قضايا عامة، تهم مصير مجتمع بأكمله، لكن الموت أيضا مؤشر حياة جديدة، لأن الهالك خلف مذكرات تؤرخ لخطأ الاطلاع عليه كفيل بعدم تكراره أو تجنبه على الأقل.

رواية "عندما يبكي الرجال" لوفاء مليح ليست عتابا سياسيا، بل هي مساءلة الخفي في حياة الإنسان، ذاك الذي يحاول التأثير على الناس، فيخضع لقيمهم أو يستسلم لها معتقدا أنه ينجذب إليهم ليسمو بهم، بينما هو في عليائه يقع معهم أو عليهم ليدفع ضريبة هربه من نفسه واحتمائه بهم كقائد أو زعيم يحيا لأجل السياسة وينتهي بالعيش بها، فيكون قد فهمها بسوء فهمه لذاته الشامخة، لكن الجريحة جسدا ورواحا.

"بيض الرماد"
رواية المصطفى غزلاني
رواية العشق وعشق السلطة

هي رواية للشاعر المصطفى الغزلاني، التشكيلي والروائي، تمتح من فضاء القرية بدوافع تشكيلية، فهو صاحب رؤية الفن الرعوي، ربما سعى من خلال هذه الرواية، تكسير الحدود بين الرؤية للصورة والصورة الأدبية، سواء كانت في الشعر أو الرواية نفسها، ذلك أن الصورة برّأها الكثير من التشكيليين في المغرب، لتخلو من أيّ إشارة للمشترك الجماعي، فقرا كان أو ترفا، خوفا من عالم السياسة التي تجنبوها ردحا من الزمن، لكنهم لم يعوضوا ذلك برؤية فلسفية تغنيهم عن السياسة وتدفع عنهم تهمة الخوف من الساسة، لكن المصطفى الغزلاني، انتصر للاثنين معا، في عالمين مختلفين شكليا لكنهما متداخلان، الصورة والصوت الشعري، فكيف نجح في ذلك؟

عشق السلطة

من هنا تبدأ الحكاية، الحاج الكبير سيد القبيلة، المتعالي عليها، قانونها الذي لا يعرفه غيره، حارس حدودها المفتوحة، المطلع على أسرارها ، دون أن يصل إلى خيامها، اكميحة هو من يصله بها، يحكي له كل ما يحدث في الخيام، يطيل حكيه، هو وسيلته الوحيدة ليظل محتميا بسلطة الحاج الكبير، لذلك يجد بحثا عن الأسرار، إذ لا يسمح له بمجالسة الحاج الكبير إلا إن كان لديه خبر يمططه ليثير به سخط سيده على من يريد، ليس انتقاما بل حفظا لوجوده، لأنه لا يجيد غير التلصص على سكان الخيام ليلا ونهارا، ولأن نساء الخيام عرضة للوشاية كرهنه أكثر من الرجال، فهو بإطالته في الحديث عن الوقائع يزيفها ويعطيها دلالات أخرى ليربح الاقتراب أكثر من سلطة هو خادمها بكل حواسه، إنه بلغة العصر إعلامها ومصدر كل ما تتوصل به من أخبار قبل أن تقدم على أيّ فعل، إنها سلطة لا ترى بعينها، بل بعيون مزروعة في رأس مريض، صاحبه مهووس بإثبات بطولات زائفة، يتحول بها إلى عاشق لرؤية السلطة تتحرك بناء على ما يزودها

به من معلومات وأسرار، يستغلها الحاج الكبير لإثبات سطوته، واكتشاف مدى قدرته على التحكم في سكان الخيام، يفشي سر عائشة التي التقت بعلال المجنون في نظر القبيلة، الذي يعيش بعيدا عنها، يرعى أنعام والده، فيطلب الحاج الكبير البنت للزواج صونا للعار وحماية لعرض أسرتها، لكن عائشة تبوح لأمها بعشقها الجارف وتقدم نفسها قربانا له، بحيث تسلم والدها البندقية لقتلها، لكنه يعجز عن ذلك، كما عجز عن رفض طلب الحاج الكبير، المدافع عن نزوته ليدل بها نساء القبيلة ورجالها كتعبير عن مدى عشقه للسلطة وليس عائشة أو غيرها، فالسلطة لا تعشق غير ذاتها بما هي رغبات عارمة لتملك البشر كأشياء تزين بهم نفسها، فلا عاطفة لها، لذلك لا تتسامح مع من يتطاولون عليها برفض مطالبها، وهذا ما جسّده الحاج الكبير بمحاولة الانتقام حتى ممن اعتبر مجنونا في عرف القبيلة، أنه تجرأ على عشق امرأة رفضت الزواج من سيد القبيلة وكبيرها.

سلطة العشق

علال اكتشف سطوة الحاج الكبير وهو يمارس نزواته ويصرّح بها، فكيف يدّعي صون عرض أسرة؟ ويكتشف علال لهيب العشق، بل يعيشه مع عائشة التي تلجأ إليه هربا من جبروت الحاج الكبير، الذي لم تقو أسرتها على رفض طلبه، يحتضنها علال الذي اعتزل القبيلة دون أن يخاصم أهلها، ربما عشقا لحريته، وها هو عشقه لعائشة يرغمه على الدفاع عن حريته بهجرة أخرى أبعد، لكن الخبر وصل إلى الحاج الكبير الذي بعث من يقتل المتمرد على سلطته، فطن علال ابن الطبيعة التي لن تخذله، وبدل أن ينتظر القتلة ليهاجموه هاجمهم، وانتصر على رجلي الكبير وأضرم النار في كوخه لتحرق الجثتين وتلتبس الحقيقة على عيون الحاج الكبير، هاجر علال مع عائشة التي صارت زوجة له، لكنه لم يغفر للحاج الكبير تسلطه، فعاد لقتله، لكنه صادف والده مدفوعا بحبه لابنه معتقدا أنه قتل وأحرق مع عشيقته، الاثنان معا كانا يقصدان قتل الحاج الكبير، لكن الأب يقتل خطأ بيد ابنه الذي لم يكتشف هذه الحقيقة إلا بعد عودته إلى قبيلة أولاد حمو رفقة زوجته التي لم تنجب له، فقررا الرجوع، لكن علال ازداد إصراره على قتل الكبير الذي فقد سلطته على بيته، إذ عزلوه خارجه مما يوحي أن سلطته على القبيلة تلاشت ولا وريث له يشد عضده أو يمارس مهامه غير اكميحة الذي تفقده، فوجده جثة مقطوعة الرأس ومع ذلك أصر على الانتظار ليجد من يسمع حكايته التي لم تكن إلا خبر عودة علال وزوجته عائشة إلى القبيلة، لكن علال كان أسرع إليه من اكميحة ليحز رأسه ويتدارك الخطأ الذي مرت عليه سنوات ويختفي دون أن يترك هو الآخر وريثا لتمرده على القبيلة وسادتها، وتنتهي الرواية بانتصار شبيه بالهزيمة، لتنبعث معه أسطورة مول الواد الذي يعرف نوايا الناس وأخبارهم دون وساطات أو وشاة.

صار العشق أسطورة لأنه حث الناس على التمرد وقاد إليه، فكل السلط تحفظ تاريخها الذي هو إلغاء للمتمردين عليها، تتجاهلهم، اكميحة هو الحافظ لتاريخها، لن يحكي لها بل سوف يحكي عنها ليذكّر الناس بسطوتها، لكن الناس سيلجؤون لأسطورة علال، مول الوادي كاحتفاء بالمتمردين ليحكوا عنهم، ويخلدونهم نكاية بتاريخ السلط والذين يحنون إليه. لكن لماذا لجأ الروائي إلى القرية القبيلة ليرغمها على البوح بحقيقة تبدو أكثر بروزا لو اختار لشخصياته التعبير عن ذاتها داخل المدينة؟ لماذا أنهى سلطة الحاج الكبير مرتين، بعجزه وموت مقتولا؟ ولماذا حكم على العاشق المتمرد بالاختفاء؟

القبيلة أو البادية رهان أدبي للروائي المصطفى الغزلاني، تمثله شعريا في قصائده، ديوان أشياء أخرى، خبره داخليا وأغنى علاقاته بلغته، والشاعر يعبر عن أعقد الأحاسيس بأبين تعبير، وفي الرواية أعطى لحبكتها نفسا أسطوريا بشاعريته لا تحتمله المدينة لا إيقاعا ولا تمثلا، فهناك أوصاف وعلاقات مدينية أنهكتها روايات القرن 19 والعشرين وزادها النقد الأدبي والأكاديمي اعتيادية بالتطبيق الفوري لأكثر المناهج جاهزية وانتشارا في العالم العربي .

"المشي على الريح" رواية لعبد الحميد البجوقي

عبد الحميد البجوقي، اختار الكتابة حول الهجرة، ليعطيها بعدها الآخر، أي عندما تصير نفيا، بدافع سياسي، هناك تتشابك مع مصائر أخرى، لم تكن لها الدوافع نفسها، فتتجمع خيوط المأساة لتشيد لنفسها تاريخا خاصا، تندرج في سياقه تيمات، من قبيل، العلاقة بالغير وصورته، بما أنها علاقات محكومة بالثقافة والتاريخ وحتى نفسيات المجتمعات بأفرادها الرافضين لهوية تتقاذفهم رياحها وأمواجها في الوقت نفسه. المشي على الريح له أبعاد لا يمكن حصرها، بما أثارته من تيمات تستحق استحضار عوالم الثقافة وحتى الأسطورة، فقد حضر الأفريقي هذه المرة برؤيته للعالم، وليس كطقوس سحرية كما اعتبرها الغرب إبان الاستعمار والاستعباد.

الثقافي

كان في شكل شذرات، من قبيل، أن الأشجار تتشابك في السماء لكنها تتعانق تحت التراب، وهي صيغة معبرة عن التراث الأفريقي العميق رغم ما شاب تاريخه السياسي من صراعات، كما أن أمّ المهاجرة قبلت بأن يتزوج المسلم من مسيحية، لأن الله رب الديانات جعلها واحدة والبشر تفرقوا بها، وغيرها من الصيحات التي احتلت برمزية معبرة محكي المشي على الريح، دون أن نغفل إشارات أخرى لتعامل البطل نفسه مع الخمر بحيث لا يقربه، أما النساء فلا يستطيع عنهم بعادا، وهي حكاية تستحق الانتباه لها، ينضاف إلى ذلك، ملاحظة النيجيرية للرجل المصلي والعابد لله، لكنه يساهم في المتاجرة بالنساء الهاربات من جحيم القهر والفقر، هذه العوالم حقيقة تثير قضايا ثقافية، مما يفرض عليك أحيانا عدم التصريح بأسمائها، حتى لا تثير التفاوتات بين دول أفريقيا فيما يتعلق بوعيهم بما هو تراثي قديم في حضارتهم، وتمثلاتهم للإسلام الذي وصل إليهم، وكيف أن منهم من كيفه مع حضارته ومنهم كدول من زاده انغلاقا، فتعثر بتفاصيله وكثرة تعاليه به على حساب عمق ثقافته وصيرورتها التي توقفت غصبا وقهرا.

السياسي

أثارت الرواية التفاوت في قيم الحضارة حتى داخل المجتمعات الأوروبية وخصوصا إسبانيا، كيف لعشاق الحرية، أن يحنّ بعضهم إلى زمن القهر والتعصب للعرق رغم الصراعات التي عاشوها دفاعا عن الحرية والمساواة، بل كيف لهم التفكير في طرد المهاجر الذي طالما عبرهم قبل أن يعبروه وقاتل إلى جانب قواتهم المحررة والثائرة؟ تلك الأسئلة رغم كونها كانت على لسان البعض، فهي ليست بريئة، فالشخوص أفكار، لها حضورها في تاريخ البلد أو تاريخ المجتمع وتاريخ حتى المهاجرين الذين استقروا على أرضه، عاملين كل ما بوسعهم لفهمه وخدمته أحيانا دون التفكير في ذلك، لكنه من هناك مروا وهناك كانوا، وتصل ذروة المفارقة عندما نجد إسبانيات مرحبات ومتفهمات للآخرين، بل حاضنات لهم، اعترافا بأن الحكومة هي سلطة أغنيائهم وليس فقرائهم وهي ربما إشارة إلى أن الحرب الإسبانية لم ينتصر فيها إلا الأثرياء، أما المدافعون عن المساواة فقد انهزموا، لكن المفاجأة تأخذك بعنفها عندما تكتشف أن السلطة أي الحكومة كانت اشتراكية ولم تكن يمينية، هنا ندرك أن عالم الرواية كان له أوج، بغايات مختلفة، لا تحاكم لكنه فقط تثير.

الغير كلون

عادة يتم الاعتراف بالغير كمختلف، دينا أو لغة، لكنه في لحظات التهمة بالاغتصاب، ربط اللون بفحولة اعترفت بها المدمنة لتبتز بها الأفريقي، بل دفعته ليربط لونه بقدرة جنسية متوهمة، لكن في الأخير، ندرك أن الأمر ليس إلا وليد تمثلات عامة، في الشرق وحتى الغرب، ليبرر بها البعض تميزهم، وهي حيلة انطلت على بعض سكان المهجر، الأقل ارتباطا بما هو ثقافي ومعرفي، لكأن الرواية تنبه أن الأمية كجهل اتسعت دائرتها لتمتد حتى للغرب نفسه رغم قدرة مواطنيه على الكتابة، أعتقد أنها فكرة تستحق أن تثار، لكن في الأخير تتراجع المدعية تحت تأثير الدفاع وربما حتى التعاطف مع أفريقي مهاجر ورطه تجار المخدرات فيما لا علم له به، ولم تكن له القدرة على الرفض حتى لو علم، فهو عاشق يبحث عن عشيقته التي وعدها باللقاء جسدين، فيكتفي في الأخير بالعودة إلى شجرة الأموات المحكومة باعتقاد أن الأرواح إليها تعود بعد الموت أينما كانت.

الرواية ورهاناتها

تراهن الرواية بتداخل المحكي فيها على إعادة التفكير في ثيمة الهجرة لربطها بالنفي واعتباره هجرة إذعان بما يخلفه من جراحات، وبما يكشفه في الكائن من ضعف تجاه عالم دفع إليه دفعا، ليجد نفسه عالقا فيه، بل صنع به هوية أخرى، لا يعرف أيهرب منها أم يعود إليها، فإن هاجر وجد نفسه يبتعد عن عالم كاد يفقد فيه تصالحه مع ذاته، ، وإن عاد شعر بأن هناك ما يذكره بما كانه، مناضل يدافع عن المهاجرين لتنصفهم دول المهجر وتعترف لهم بحقه في الإقامة والحب والعيش الكريم، إنها رواية تشد الذات المهاجرة لما تريد أن تكونه، وتحاول استحضار النسيان بالتذكر.

كاتب من المغرب



مقال

الشخصية في السرد غير الواقعي

نادية هناوي

منذ القدم والقصُّ بالنسبة إلى الإنسان حاجة ضرورية ووسيلة للتسلية والتسرية، بها يجمع أفراد أسرته ويعلل ما يراه غريباً ويسمّي الأشياء بأسمائها أو يستعير لها مسمّى آخر بشفاهية وبفاعلية تخييلية تنبثق بتلقائية، فيها كم من السحر وكم من الواقع. وبسبب هذا التلازم بين الإنسان والقص تنوعت طرائق الحكي ولم تستقر على صيغ معينة، بعكس الشعر الذي أرسى قواعده قبل عصر الكتابة ثم تعززت تقاليده أكثر مع معرفة الإنسان لها، فدُوّنت الكثير من القصائد وظل أغلب القصص يُروى عن ظهر قلب كأساطير وخرافات وأمثال وأغاني أطفال وما شاكل ذلك مما ظلت الذاكرة هي وسيلة حفظه وتناقله من جيل إلى جيل. ولا يُعدم وجود تقاليد للقص لكن أسسها ترسخت كأجناس محددة في مرحلة بعيدة عن مرحلة إرساء تقاليد الشعر، ولهذا صار الاعتقاد أن السرد تال للشعر أو أن أجناس السرد حديثة النشأة بالنسبة إلى أجناس الشعر.

وخير دليل على ذلك أنّ ملاحم السومريين والإغريق بُنيت على ما وصل إليهم من قصص أسطورية وحكايات خرافية تعود إلى عصور شفاهية سبقتهم لم تُعرف فيها الكتابة بعد. أما العرب فقد امتلكوا مخزوناً ثرّاً من الحكايات الخرافية عن الغول والسعلاة والجن، وبعضها تضمنته المعلقات وعزز القص القرآني بعضها الآخر فدُوّن مع ما تم تدوينه من سير الأنبياء وأخبار الأمم والملوك والأمثال والأحاجي والنوادر والأخبار فضلا عمّا أدته قصص ألف ليلة من أثر في القصص الشعبية التي ظلت شفاهية باستثناء قصص معدودة.

وعرفت أوروبا في العصور الوسطى الرومانس وهي حكايات قصيرة تشوبها المغامرات والخيال كقصص الساحرات والعشاق والشطار والرعاة ثم تطورت في عصر النهضة وما تلاها فُعرفت القصة الطويلة ثم الرواية القوطية والرواية الفكتورية ومعها تخفف البعد الخيالي وتطور البعد الواقعي وتعزز أكثر.

وخلال هذه المراحل الطويلة من تطور السرد الأدبي كانت الشخصية هي الأساس في الحكي وهي المقصد في صورتين: صورة آدمية هي غالباً ما تكون رجلاً سمته البطولة والاستبسال، وصورة غير آدمية هي غالباً ما تكون خرافية ذات قدرات غير معقولة وخارقة وسحرية تفوق التصور ولا تماثل أيّ شيء في العالم الواقعي.

وإذا كانت الصورة الأولى لبطل خارق وصنديد غير متحققة بشكل تام على أرض الواقع لكن لها أساسا يسمح بالبناء على خلفية ما هو موجود بالفعل، فإن الصورة الثانية لكائن خرافي هي غير متحققة واقعيا أي أن لا أساس تُبنى عليه خرافيتها؛ فمن أين إذن أتى بها القاص البدائي؟ وكيف حاكى في وعيه ما لم يره ولا سمع عنه أو خبر بعض أسراره؟

يذهب جيل دلوز إلى أن الحدس هو أبسط أنواع التفكير ويقوم على الاستشراف التلقائي حيث الأساس بلا أس، بمعنى أنه عدمي وافتراضي يصدر في شكل مشوش من اللامعنى، وعدَّ (الافتراضي هو أساس الفعلي.. هذا ما يسمّيه دلوز منطق الدورة المزدوجة) (دلوز صخب الكينونة، آلان باديو، ترجمة ناجي العونلي – بيروت: منشورات الجمل، ط1، 2018، ص72) وليس شرطاً في المعيش الانتماء إلى واقع ممكن، وهذا (الممكن) هو مقولة من المقولات الأفلاطونية التي تفترض أن لأي شيء بعينه كوناً سابقاً وكائناً واقعاً وكوناً لاحقاً. وهذا ما يجعل التخييل متحركاً برحابة ما بين ثلاثة أكوان يحاكيها؛ أولها الكون الواقع وثانيها الكون المتخيل وثالثها الكون اللامتحقق.

ويدور السرد غير الواقعي في الكونين الثاني والثالث، فجلجامش في الواقع هو ملك لكن التخييل أضفى على واقعه سمات خرافية ليكون البطل الخارق الذي لا نظير له يغلبه. وما دام التخييل يتحرك في أرضية الواقع فليس للممكن أن يكون غير ممكن لكن يمكن لغير الممكن واللامعقول أن يكون ممكناً ومعقولاً. وهو ما عرفه الإنسان في عصور ما قبل الكتابة، فتخيل مخلوقات لا أساس واقعيا لها كالآلهة والشياطين والعمالقة أو لها أساس واقعي كالحيوانات والطيور فأضفى هو عليها أعضاء جسدية ليست لها أو منحها طاقات غير طبيعية.

فأما المخلوقات من النوع الأول فإن الإنسان استلهمه من لاوعيه التباسا بالطبيعة وما فيها من طيور وحيوانات وجبال وبحار وغابات، كان قد ترك جمالها وغموضها وقوتها في لاوعيه الباطني انبهارا أو رهبة أو استفزازا، فحاكى ما لم يره وما لا واقع له. وأما المخلوقات من النوع الثاني فإن الإنسان استلهمه من وعيه لواقعه، فحاكى ما يرى ويسمع.

وبهذا الاتساع في التخييل صار قانون الاحتمال الأرسطي شاملاً السردين الواقعي وغير الواقعي، فالإنسان يُحاكي ما سيكون أو ما هو كائن أو ما كان.. ولكن هل يعني هذا الشمول أن الطاقة التخييلية التي يحتاجها القاص في صنع صورة مستقبلية لما ينبغي أن يكون هي أكبر من الطاقة التي يحتاجها القاص في تخيّل ما هو موجود فعلاً أو ما كان موجوداً من قبل؟

لا شك في أن الطاقة التخييلية مطابقة . كانت أو مخالفة . هي واحدة وتتباين بحسب قدرات العقل وإمكانياته في إعادة محاكاة ما يريد تصويره. وكلما أطلق القاص العنان للاوعيه وتخلّص من هيمنة

العقل عليه كانت طاقته التخييلية أكثر رحابةً واتساعاً بعكس ذاك الذي يحكي وهو يحتكم إلى عقله ويسير على وفق بديهياته ومقتضياته.

والاقتناع بالشخصية القصصية في السرد غير الواقعي لا يحتاج تحكيماً للعقل بقدر ما يحتاج تخييلاً يقوم على نظام منطقي وترتيب سببي، يحقق الوحدة العضوية التي هي شرط لأي سرد ولا أهمية بعد ذلك لأن تكون الشخصية حقيقية أو غير حقيقية.

وهذه المعادلة التخييلية التي طرفاها قانون الاحتمال والوحدة العضوية يحاول منظرو علم السرد ما بعد الكلاسيكي . مثل ديفيد هيرمان وجيمس فيلان وبيتر رابينوفيتز وبراين ريتشاردسون وروبين وارهول وهنريك سكوف نيلسون . نقضها أو تفكيكها من خلال احتكامهم إلى العقل الذي وسيلته البرهنة والتفكير في الفاعلية السردية غير مستندين إلى المنطق الذي وسيلته الإقناع والاستدلال في البحث عن ميكانيزمات تعالق العقل بالسرد وفحص الأحداث القصصية على وفق فروض عقلانية من أجل إدراك اللاعقلاني المزيف والخادع والمستحيل من المشاهد والسيناريوهات، معتمدين في الفحص والتدقيق طرائق معينة، تنبذ فاعلية التخييل كنتاج باطني لاإرادي يحاكي التجارب الواقعية المؤلمة أو الغريبة جاعلاً غير الممكن ممكناً.

إن الإشكالية في واقعية السرد ولا واقعيته ليست جديدة ففي القرن الثامن عشر استهوت الفلسفة كتّاب الأدب والنقاد المنظرين له من ناحية اهتمامهم بالواقعية ومناداتهم بأن الأشياء لها وجود حقيقي خارج العقل المدرك. واستمر الواقعيون النقديون يشيرون إلى وجود خارجي مادي مستقل عن العقل (ينظر: الواقعية موسوعة المصطلح النقدي، ديمين كرانت، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، بغداد: دار الحرية للطباعة، ط1، 1980 ص14 . 15)، وكأن العالم مفصول عن الوعي، والجسد مفصول عن الروح والشكل عن المضمون. وهو ما رفضه الظاهراتيون مركّزين على فعل اللغة وجدلية العلاقة بين الذات والعالم. وظلت الانتقادات توجه للواقعيين النقديين والطبيعيين والاشتراكيين لما لديهم من إفراط وتفريط في فهم معنى الواقعية؛ أهي الواقعReal أم هي الحقيقةTruth ؟

وإذا نظرنا في العملية السردية واعتبرنا أنّ الفعل المنطقي هو المتغلغل فيها وليس الفعل العقلاني، فإن الشخصية ستكون هي العنصر الأكثر خضوعا لهذا الافتراض. وليس المهم فيها حقيقيّتها بل منطقية أدائها لأدوار البطولة، قائمة بما ينبغي عليها أن تقوم به.

ولقد حللّ منظرو السرد غير الطبيعي كيفيات بناء الشخصية غير الواقعية في قصص وروايات مختلفة، باحثين عمّا هو غير طبيعي فيها، وهل تكون أدوارها واقعية حقيقة أم أنها خيالية؟ وهل يصح أن يكون السارد واقعيا والمسرود غير واقعي؟ وأي رغبة هي الحاضرة: رغبة المسرود الذي يتمنى أم رغبة السارد الذي لا يتمنى؟

وجد جان ألبر أن الحلم تقانة تسمح للسارد أن يقص ما يشاء من أقوال وأفعال، فلا ضرورة تقيّده كما لا افتراضات معرفية سابقة تتحدد بها شخصياته، ومثاله التحليلي قصة كافكا (الرغبة في أن تصبح هنديًا أحمر Wish to Become a Red Indian)، وفيها السارد يتحدث عن شخصية تحلم أن تكون شخصًا آخر.. ولكننا نرى أن اتخاذ الحلم وسيلة لجعل المسرود غير واقعي ليس جديداً ولا هو الوحيد فهناك الكثير من الوسائل التي تتيحها تقانات السرد تعطي للسارد إمكانيات تسمح له أن يتحدى القارئ؛ منها ترك فراغات وثغرات في أفعال مسروداته، مفترضاً في القارئ قدرة على ملئها. وملؤها يعني أن عملية القراءة تجري بانسيابية وبلا مطبات تخلخل بناءها وتعيق تقدمها. وكلما كانت الفراغات موضوعة بطريقة منطقية في بناء المسرودات غير الواقعية، كانت أكثر استفزازا لوعي القارئ دافعة إياه إلى أن يكون مفسراً ومؤولاً. أما إذا لم يملك القدرة على التأويل فإن السرد بالنسبة إليه سيكون معتاداً وسيتلقاه كأيّ سرد واقعي.

وقد تكون هذه المفارقة غريبة بين القدم في توظيف الشخصية غير الواقعية في السرد وحداثة توظيفها باستعمال الفراغات ولكن المهم هو تطوير دور القارئ سواء بالارتكان إلى العقل في فهم السرد وإدراك عقلانية مسروداته أو بالارتكان إلى التخييل في جعل غير الواقعي واقعياً.

وقد تفضي العقلانية إلى الارتياب الذي يدفع باتجاه اختبار العمليات الجسدية والإدراكية النفسية والعصبية التي تمر بها الشخصيات وما يرافق تجاربها مع العالم وتواصلها مع الآخرين من كيفيات اتصال لغوية ورموز دلالية وأنماط تفكير، تعكس وجهة نظر الشخصية. وبهذا الفهم الإدراكي يكون إنتاج السرد قد اكتمل بالقارئ الذي يتبنى . بعقل متدبر لا يعرف انبهاراً آنياً ولا تصديقاً نهائياً . وجهة نظر الشخصية التي تلائم توجهاته مقتنعاً بأفعالها وأقوالها.


سناء أتاسي

ومن القصص التي فيها نجد شخصيات تحفّز القارئ على التفاعل والتدبر قصة (الأنف) لجوجول. وبطلها الأنف كواحد من المسرودات غير الواقعية التي عليها تراهن أطروحة السرد غير الطبيعي، من ناحية التفسير العقلاني الذي به تُفهم الآلية التي على وفقها تمارس شخصية الأنف أفعالها غير الممكنة ولا المعقولة كعضو جسدي يتكلم ويتحرك ويتنقل، منفصلا عن وجه صاحبه.

والتفسير العقلاني يبقى رهناً بالقارئ الذي عليه أن يقتنع بما صنعه السارد الموضوعي، وما أدته الشخصية من فعل ليمارس هو بدوره إدراك واقعية ما هو متضاد مع الطبيعة، معللا سبب قيام الأنف بدور يستحيل عليه القيام به في الواقع وتدحض صدقه كل بديهيات العلم وقوانين الفسيولوجيا الإحيائية. وعلى الرغم من ذلك فإن الشك في دور الأنف كمسرود بطل لن يطال القارئ قيد أنملة، لأنه يقرأ القصة وهو مدرك أن هناك فراغات عليه أن يملأها.

ومنطقية الحبكة هي التي تجعله يدرك أن ما نَسَجَه السارد من أحداث غير معقولة هو أمر مسوّغ ومقبول على وفق كيفيات بها يغدو ما هو غير عقلاني عقلانياً جداً.

واتبع جوجول في محاكاة (الأنف) للفعل الإنساني منطق التسبيب الذي يجعل القارئ غير منفك من التسليم للسارد، متابعاً رحلة الأنف شخصاً متكلماً يجادل صاحبه الرائد كوفاليوف وماشياً يَظهر ويَختفي. وإذا ما تقدم القارئ في القصة، فسيجد نفسه مأخوذا أكثر بأفعال الأنف التي تغدو أشد إدهاشا، وتتعقد الحبكة أكثر حين يدخل الأنف إلى الكاتدرائية لابسا بدلة عسكرية و(يصلي، وتعبير خشوع عميق باد عليه..) (الأنف، جوجول، ترجمة عبد الواحد اليحياني، 2013 ، ص86) وحين تقع عينا كوفاليوف عليه يسعل كي ينبّه أنفه إليه كأنه أمام إنسان آدمي وتدور بينهما محاورة واقعية، قال الأنف: "يا سيدي العزيز ماذا تريد" فأجابه كوفاليوف: "إني رائد ولي رتبتي ومن غير المناسب أن أتجول بلا أنف، فردَّ الأنف: أرجوك ادخل في صميم الموضوع، فأجاب كوفاليوف: ألا تدرك بأنك أنفي أنا" (ص 87).

واللاواقعية في القصة مبعثها منظور

كوفاليوف لأنفه، مقتنعاً أن له القدرة على القيام بالأفعال الآدمية. الأمر الذي يتطلب من القارئ تفاعلا ليس المقصود منه الاستدلال العقلي وإنما الفهم الإدراكي لمنطقية الأفعال التي قام بها الأنف والطريقة التي يحاول بها أن يهين عجرفة صاحبه الرائد كوفاليوف، بدءاً من الأسباب التي حملت كوفاليوف على التفكير بنشر إعلان في الجريدة عن اختفاء أنفه، وضّح فيه تفاصيل الأنف وأن على من يجده أن يسلّمه حالاً إلى كوفاليوف ومرورا برفض الجريدة نشر الإعلان تخوفاً من رمزية ما يعكسه الإعلان عن شخص هو أنف من استهزاء بأحد معين "لو بدأ كل واحد يعلن عن أنفه الهارب فكيف سينتهي بنا المطاف" (ص 95).

وما أن تتأزم حبكة القصة حتى تظهر شخصية الشرطي الذي كان قد ظهر في أول القصة بشكل عابر لكنه هنا سيكون له دور فاعل بعد أن ألقى القبض على الأنف الهارب، وعرف أن الفاعل هو الحلاق يعقوبلفيتش الذي رمى الأنف في النهر. فهل يحل أمر القبض مشكلة كوفاليوف؟ الجواب كلا، لأنه سيواجه مشكلة أخرى وهي كيف يعيد الأنف إلى مكانه في وجهه "ماذا لو لم يلتصق؟ سخّنه ونفخ فيه وضغطه لكن الأنف لا يلتصق ونادى على الطبيب ورأى أن بالإمكان إعادته لكن ليس في وضعه السابق كيف لي أن أمضي هكذا كمخلوق عجيب أن اخالط أناسا طيبين" (ص107)، وبهذا الاتساق السببي لمنطقية الأفعال التي تؤديها المسرودات تتناقص العقدة تدريجيا، حتى إذا انفرجت تعضدت الوحدة العضوية للقصة أكثر. وتغدو النهاية غير متوقعة ولا نهائية وقد كثرت الإشاعات عن الأنف الهارب فقيل إن أنف الرائد كوفاليوف لم يعد يُشاهد يتمشى في جادة نفسكي، وقال آخر "إنه شاهد الأنف في متجر.. تجمهر المارة في الخارج الأمر الذي اضطر معه لاستدعاء الشرطة" (ص 112).

وبهذه لنهاية المفتوحة يغدو السرد غير الواقعي واقعيا، وواقعيته مرهونة ببروتوكول بناء المسرود بطريقة حفزت القارئ على المشاركة في السرد وليس التلقي الاستهلاكي حسب.

ومن التوظيفات التي عبّرت عن منظور سردي يخالف المعتاد ما قام به القاص من تدخل مباشر، فبعد أن وصلت القصة إلى النهاية ختمها جوجول بكلام خارج سردي طرح فيه رؤيته لمعنى الواقعية في السرد، ولماذا تستحوذ هذه القصص الخيالية على اهتمام الناس مع أنها غير مقبولة عقلياً؟ ووضع هذه التساؤلات على لسان أحد القراء الساخطين ممن أزعجه عدم الاستطاعة على فهم السبب وراء استحواذ "أمثال هذه الحكايات الغريبة على اهتمام الناس حتى غدت عملة رائجة في مثل هذا القرن المستنير؟" وأجاب بأن "هذا العالم حافل بالحماقات المشينة للغاية ففي بعض الأحيان تقع أحداث من النادر أن تعتقد أنها ممكنة الحدوث، مثال ذلك الأنف الذي قام بالتجوال متنكرا كمستشار دولة وأثار الصخب في المدينة عاد فجأة وكأن شيئا لم يكن، وقبع حيث كان من قبل، أي بين خدي الرائد كوفاليوف" (ص115).

وهذا الرد. برأينا. منطقي باستثناء الفقرة الأخيرة التي فيها تقصد القاص استفزاز قارئه واضعا أمامه فراغا عليه أن يملأه وهو لماذا يصر القاص على توكيد منطقية مسروده الأنف وهو يضعه جنبا إلى جنب مسرودات آدمية (كوفاليوف، يعقوبلفيتش، الشرطي)؟ ولماذا ترك منطقة الخارج سردي وعاد إلى القصة مواصلا سرد ما حصل للأنف؟ وما دواعي مغايرته النهاية التي فيها عتم الضباب على المشهد بأن جعل الأنف يعود إلى صاحبه الذي استيقظ ذات صباح فوجد فجأة "بقي أنفه في منتصف وجهه ولم تصدر منه أي بادرة للتجوال.. كانت معنوياته عالية للغاية" (ص 119).

وبالطبع الغاية ليست في آدمية أفعال الأنف أو شبحيتها، بل هي قناعة القارئ باستطاعة المسرود القيام بدور البطولة. ولتوكيد أهلية الأنف أداء هذا الدور كرر جوجول تذكير قارئه بأن القصة ليس لها أيّ أساس واقعي "نرى بأن الكثير من الأحداث في قصتنا مغرق في الخيال.. إلى جانب أنه من غير المعقول أن يختفي أنف بمثل هذه الطريقة الخيالية ثم يعاود الظهور في أجزاء مختلفة من مدينتنا في هيئة مستشار دولة" (ص 119). وأضاف معززا وجهة النظر النفسية المستفزة لمدارك القارئ واضعاً نفسه مكان القارئ موجهاً خطابه إليه، مؤكداً أنّ لا شيء يستحيل في السرد، قائلا وهو بصدد الحديث عن بطله: "لا أستطيع فهمه على الإطلاق، أولا: لا فائدة منه للوطن بأي حال من الأحوال، ثانيا لا فائدة ببساطة لا أعرف كيف يمكن للمرء أن يفسرها على أيّ حال عندما يقال كل شيء ويفرغ منه يجب على الإنسان أن يقر في هذه اللحظة أو في غيرها وربما تستطيع أن تجد وعندئذ لن تجد كل شيء في جانب اللامعقول أليس كذلك؟ مع ذلك إذا توقفت لتفكر برهة هناك ذرة من الحقيقة فيها، ومهما تقل فإن هذه الأشياء نادرة الحدوث يجب أن اعترف لكنها تحدث" (ص 120).

وتعد هذه القصة كلاسيكية بحسب تصنيفها التاريخي لكنها تعد حداثية من ناحية توظيفها للشخصية غير الواقعية، وقد يكون حقيقا بنا عدُّ جوجول رائد هذا النوع من التوظيف في السرد غير الواقعي. ومن الروايات أيضا "تحريات كلب" لفرانز كافكا وفيها يغدو الكلب متكلما يسرد قصة حياته، كيف عاش محترما وموقرا، بادئا من الطفولة حين كان جروا صغيرا، مستعملا أوصافا ترسم لنا هيأته الكلبية "لشد ما تغيرت حياتي.. حينما أقلب الأمر في ذهني وأستعيد الوقت الذي كنت لا أزال فيه عضوا في فصيلة الكلبيات، أشارك في كل اهتماماتها كلبا بين الكلاب" (تحريات كلب، ترجمة كامل يوسف حسين،2015، ص17). ومرورا بذاك الحادث الذي فيه اكتشف حبه الأثير للموسيقى لكنه اصطدم بمجموعة كلاب "لا تنتمي إلى النوع ذي الشعر الصوفي الطويل الذي انتمي إليه" (ص 23). وانتهاء بالعواء الذي صار يرافق الموسيقى التي كان يجدها تنداح من كل الجوانب. وتنطوي الرواية على بعد أخلاقي جسّده الكلب وهو يتحرى الحقيقة في أبناء جنسه، مفكرا في ما حوله. يكتب المقالات وينشرها ويتبنى وجهات نظر تظهر حبه الكبير للمعرفة والبحث العلمي.

وقد تكون البطولة مسندة إلى مجموع بشري لكنه فاقد العقل ولا يملك سوى جنونه كما في رواية "المجانين الهاربون" لعزيز نيسين، وفيها ثمانمئة وثمانون مجنونا يهربون من مصحة عقلية ليسيطروا على مؤسسات الحكومة "مجموعات من البشر كانوا يجتمعون في الساحات ويصرخون بصوت واحد عاش المجانين عاش الجنون" (المجانين الهاربون، ترجمة محمد مولود فاقي ،2001، ص11. 12) ثم يسيطرون على البلاد كلها، مغيّرين موازين القوى، واضعين الحكام في المصحة العقلية مخربين كل شيء أنجزه العقلاء، فغيروا الدستور وصار كل وزير مجنون يضع برامج جنونية تخرب ما فعله الوزير العاقل. وفي الختام يُحرر المجانين الحكام العقلاء الذين ما أن يخرجوا حتى يغلقوا أبواب المصحة على المجانين. والمفارقة أن الإصلاح لن يكون سهلا، إذ "الشيء الذي يخربه المجنون لا يستطيع العاقل أن يصلحه في أربعين عاما هكذا قال الأولون" (ص 26). بهذا يصبح الجنون قوة مضادة تجعل للشخصية في السرد غير الواقعي قدرة لا تمتلكها الشخصيات العاقلة في السرد الواقعي.

ولا يختلف الأمر مع البطولة المسندة لمسرود واحد مجنون أو لمسرودين اثنين مجنونين كما في رواية "آيات شيطانية" لسلمان رشدي، وفيها تسند البطولة إلى شخصين لكنهما غير سويين واللذين يسقطان من طائرة في أثناء انفجارها وتناثر أجزائها وهما يثرثران ويغنيان بطريقة هزلية غير معقولة "ومن خلال الهواء البارد المخلخل الذي يتساقط عبره مطر من أشلاء ركاب الطائرة وحطامها يهوي رجلان من الركاب وقد أصيبا بما يشبه حالة من الأحلام الهذيانية" (آيات شيطانية رواية، سلمان رشدي، ص 6) الأول جبريل فاريشتا الذي سيكون له شكل الشيطان والآخر صلاح الدين شمشا له شكل الملاك ويسترجع البطلان حياتهما بطريقة كاريكاتيرية يتبادلان خلالها التهم وكل واحد يصف الآخر بالحمق (هيا أيها الأحمق ها نحن فوق لندن الجميلة ولن يكون بمقدور أولئك الأوغاد القابعين تحتنا أن يعرفوا ماذا كان هذا الساقط فوقهم شهابا أم صاعقة أم نعمة إلهية" (ص 6) وما يثيرهما أن لا أحد يعيرهم انتباها ولا يحسب لهم حسابا.. مما يجعلهم يدخلون في مناكفات تاريخية ومحاورات ودينية ساخرة لها صلة بالوحي والقرآن والنبوة.

وترى الروائية دوريس ليسنج هذا النوع من البطولات اللامعقولة أن التأمل في حادثتين الأولى محاكمة ثور بالقتل والثانية الحكم على شجرة بالإعدام ستوصلنا إلى حقيقة أننا "في زمن مخيف فيه أما أن نكون أحياء حيث يصعب أن نفكر في بني البشر كمخلوقات عاقلة فأينما نولي نظرنا نرى الوحشية والغباء حتى ليبدو أنه لا يوجد عداهما شيء نراه.. أعرف وأنا أقول هذه الكلمات أن هناك بلا شك أناسا ربما يتمنون قائلين: أين هذا لا بد أن السيدة مختلة لترى أي جميل وسط الفوضى التي تكتنفنا" (سجون نختار أن نحيا فيها، ترجمة سهير صبري، 2019، ص 12). ولا ترى ليسنج هذه الحقيقة من منظور واقعي فحسب، بل تراها أيضا من منظور مستقبلي "أتصور أنه عندما ينظر الناس إلى زمننا من المستقبل فأكثر ما سوف يتعجبون له هو أننا نعرف عن أنفسنا الآن أكثر مما عرفه الناس فيما مضى" (المصدر السابق، ص 14).

بهذا الشكل تتعدد أفانين توظيف الشخصية غير الواقعية ومعها تتنوع صيغ السرد غير الواقعي في الروايات والقصص الكلاسيكية منها والحديثة. وعلى الرغم من تفاوت الأساليب في هذا التوظيف، فإن النتيجة واحدة هي إضفاء الإمكان على ما هو مستحيل، وجعل اللامعقول مقبولا ومنطقياً.

ناقدة وأكاديمية من العراق

هل يتخطى القارئ النص الروائي ذهنياً؟

ضحى عبدالرؤوف المل

يثير النص الأدبي العميق بطبيعة الحال مسألة معرفية وأخرى خاصة جداً وهي سلوكية، وحتى نفسية ترتبط بالواقع، فنتساءل تلقائيا عن إمكانية تحقيق ذلك. لأننا نؤمن بكاتب أكثر من كاتب آخر. خاصة إن أداركنا قيمة الخيال الأدبي الذي يتمتع به هو الإيمان بملكاته الفطرية التي تمثل توجهاتنا في الحياة، وأيضا يتبع ذلك قدرته في تطوير الأحداث دون الاستغناء عن السؤال المرتبط بكيفية الواقع المتخيّل ونوع التجربة التي تجعلنا وجها لوجه مع الشخصية الأساسية، وما نستخلصه من تجارب عامة، منها ما هو مرتبط بالحياة بشكل مباشر، ومنها ما هو مرتبط بالمخاطر في الفعل التلقائي لمسارات يرسمها، كتجارب فعّالة بحد ذاتها، ونابعة من قوة التجارب عند الكاتب الذي يختبر الكثير من الأمور الحياتية قبل أن يجعلها في رواية أو في قصة أو نص أدبي يتم التركيز من خلاله على الفكرة، وأداة عمله في تطويرها. لتكون قدوة أو أداة عملية تصوّرها ذهنيا من خلال التمثيل الفعلي المعتمد على وجهات نظر، هي مجموع التجارب الفكرية التي أجراها الكاتب على شخصياته، كما هي الحال في سلسلة "أغنية الجليد والنار" للكاتب جورج.ر.ر.مارتن وروايات الكاتب غيربرند باكر وعوالمه المشابهة لعوالمنا الواقعية باستثناء بعض التفاصيل. فالتلقي الأدبي لا ينفصل عن التمثيل الذهني المشبّع بالمواقف واشكالياتها التي تتناسب مع متغيرات القارئ النفسية، وما يمكن اكتسابه من ردات فعل كل شخصية. اضافة إلى التأثير العام للأمكنة بكافة اختلاف الأنماط المعيشية كما في روايات غيوم ميسو وبشكل أصح روايته "الحياة رواية". فهل مراعاة الكاتب للطرق الأسلوبية والمضمونية لنصوصه هي فعل ذهني يوجهه كسهم يتم تصويبه الى ذهن القارئ مباشرة؟

وفي ما ندمج الخيال الأدبي في الحياة التي نعيشها ونحاول صنع اسقاطات معينة على شخصيات من حولنا، فكثيراً ما عشنا مع شخصية أنشتاين التي تمثلت في أكثر من عمل درامي حتى وهو بالنهاية قبل أن يكون دراميا هو نص سيناريو مكتوب تحول إلى شخصية تتحرك دراميا ونرتبط معها ذهنيا، والأكثر قوة وإسقاطات على مدار الزمن الماضي والحاضر وحتى المستقبل هي نصوص مارغريت آتوود وشخصيات الأم والأب والنفسيات المختلفة في أدب خاص بها. لكنه يثير الكثير من العصف الذهني عند القارئ الذي يحاول تفكيك هذا الخيال الذي تتمتع به مارغريت آتوود ويجعل منه رؤية احترازية أو الأصح تنبيهية لمخاطر مستقبلية قد تتعرض لها المجتمعات الإنسانية عامة، والمجتمعات الخاصة بالذكورية والأخرى النسائية رغم أنها غالبا ما ترتبط عرقيا باتجاهات مختلفة منها إلى ما وراء النص بعقلانية لا تنفصم عن فكرة التحليل النفسي وما تتركه شخصياتها في نفس القارئ من تمثيل ذهني يجذبنا نحو الخيال إلى واقع مختلف، لكنه الواقع النفسي الذي يمكن أن يصبح حقيقة في الحروب أو عند محاولة الدفاع عن البقاء والاستمرار بالحياة وعلى عدة مستويات تبعا للغريزة ومقاومة الحفاظ على الأخلاقيات الثابتة المتعارف عليها طبيعيا في الحياة. فهل رفض القارئ لسلوكيات تصدمه هو تحليل ذهني صامت وتصورات مفتعلة لحقيقة حالة الشخصية التي تتواءم معها؟ أم هناك صدمة مزدوجة تصيب الكاتب والقارئ معاً، وبذلك ينجح الكاتب بإثارة العصف الذهني عند قارئ أدمن تحليل شخصيات كاتب خطفه من الحياة ووضعه في واقع أدبي يستنتج منه واقعه الخاص.

عواطف متناقضة يصاب بها القارئ ذهنيا لا شعوريا من خلال الجملة المؤثرة حسيا في وصف يميل الى تخدير تمثيلي متخيل لشخصية تتكافأ فعليا مع مواصفات يضعها الذهن في خانة (تشبهني، تشبه فلان) وبإيجابية أو سلبية، في الحالتين هي نقل الإحساس من حزن أو فرح أو يأس أو حتى ملل وضجر كما هي الحال في شخصية بطل البؤساء والفتاة التي تتنقل معه وتقع في قصة حب نتشارك فيها عدة انفعالات، بتجاوزات استدلالية ذات خصوصية عاطفية يستهدف من خلالها استخدام عبارات مؤثرة في ذهن القارئ. فهل من معان محددة لعاطفة يبثها الكاتب في نصه الأدبي أو روايته أو قصته؟ وهل ذهن القارئ يحتفظ تلقائيا بمؤثرات الشخصية الخاصة كما في شخصيات غيربرند باكر؟

كاتبة من مصر

وليد علاء الدين



أرجنتين 1985..

فيلم يرسخ الجانب الإنساني من التاريخ

علي المسعود

انقلاب عسكري أطاح برئيسة الأرجنتين إيزابيل بيرون في عام 1974 وتولى خورخي رافائيل فيديلا المعروف أيضا باسم "هتلر البامباس" السلطة واستمر الحكم الدكتاتوري حتى عام 1983، حينها تمكنت القوى المدنية في الأرجنتين من إسقاط النظام العسكري وتشكلت بعد الإطاحة بالنظام العسكري لجنة وطنية للتحقيق في قضية الأشخاص المغيبين والمختفين قسريا والذين بلغ عددهم قرابة الثلاثين ألف شخص، إضافة إلى جرائم القتل خارج القانون والتعذيب . محاكم لمحاسبة رموز النظام العسكري المتهمين بارتكاب انتهاكات ضد الإنسانية. وفور تشكيل اللجنة وقبل بداية المحاكمات شهدت الأرجنتين موجة من التفجيرات الإرهابية وهدد الضباط الذين يخضعون للمحاكمة وأعوانهم بأنهم سيدخلون الأرجنتين في حرب أهلية، كل هذه الأحداث أجبرت الرئيس الأرجنتيني المنتخب وقتها راؤول ألفونسين من إصدار قانون أطلق عليه قانون "النقطة النهائية" الذي حدد تاريخا نهائيا لقبول الدعاوى ضد رموز النظام العسكري. تم وضع تسعة من كبار القادة العسكريين في قفص الاتهام بسبب انتهاكات حقوق الإنسان، ويظهر هذا الفيلم رفضهم المتغطرس للاعتراف بسلطة محكمة مدنية، وكانت هذه أول محاكمة من نوعها منذ الحرب العالمية الثانية حين قدم أعضاء الحزب النازي للمحاكمة في نورمبرغ.

الفيلم الروائي الطويل الخامس للمخرج سانتياغو ميتري ومن بطولة ريكاردو دارين وبيتر لانزاني. يروي الفيلم حكاية المحاكمة التاريخية في الأرجنتين التي نال رجال النظام الدكتاتوري عقوباتهم جراء أفعالهم الفظيعة وهي إعادة مثيرة لما يسمى بـ"محاكمة المجلس العسكري"، التي اتهم بسببها تسعة جنود كانوا جزءا من المجالس العسكرية المختلفة التي حكمت البلاد بعد انقلاب عام 1976 في عام 1985 بعد مرسوم رئاسي من راؤول ألفونسين، بعد أن أدانتهم محكمة مدنية بانتهاك حقوق الإنسان .

الفيلم مستوحى من أحداث حقيقية ويبدأ قبل أيام قليلة من إصدار الرئيس راؤول ألفونسين مرسوما بمقاضاة أعضاء من الحكم العسكري المتهمين بالتعذيب والاغتصاب والتغييب أثناء فترة توليهم السلطة (1976 - 1983). المدعي العام المسؤول عن العثور على أدلة الإدانة والاتهام المدعي العام خوليو سيزار ستراسيرا وبأداء الممثل ريكاردو دارين الذي يعطي صوتا لستراسيرا دون الوقوع في التقليد. يتابع سيناريو ميتري وماريانو ليناس رحلة رئيس الادعاء خوليو سيزار ستراسيرا نحو تحقيق العدالة ويبدأ بالعناوين "منذ عام 1983 لم تحظ الأرجنتين بحكم ديمقراطي، أمر الرئيس الجديد ألفونس بمحاكة القادة العسكرين السابقين بتهمة ارتكابهم جرائم ضد الإنسانية، بعد شعور القادة بالانتصار في حربهم ضد التخريب، ولم يقبلوا المثول أمام محكمة عسكرية"، بعد مضي 7 شهور على استلام الحكومة الجديدة مقاليد السلطة، لم تطرأ تغيرات على ملف المحاكمة، وأشيع أن المحاكمة لا يمكن عقدها من قبل محكمة مدنية ولو حدث ذلك فستضطر المحكمة الاتحادية إلى إجراء المحاكمة. وستقع مسؤولية الملاحقة القانونية على عاتق المدعي العام خوليو سيراز ستراسيرا.

بداية الفيلم في عام 1984 وبعد أن أصبح راؤول ألفونسين رئيسا للبلاد. ويفتتح الفيلم بمشهد لشوارع بوينس آيرس وفي يوم ماطر، المدعي العام يخترق

تلك الشوارع بسيارته حتى يصل إلى بيته وهناك نتعرف إلى أسرته، المؤلفة من الزوجة سيلفيا (أليخاندرا فليشنر) والأبن جوليو، والابنة المراهقة فيرونيكا (جينا ماسترونيكولا)، التي بدأت مؤخرا في مواعدة رجل لديه علاقات عسكرية مشبوهة محتملة، في حين أن الجاسوس الذي تم تجنيده لملاحقتها ليس سوى الابن جوليو، خافيير (سانتياغو أرماس إستيفارينا). هذا التطفل داخل الأسرة يكسب خوليو توبيخا من زوجته سيلفيا، وبينما يلعب المشهد ككوميديا خفيفة، فإنه يوفر أيضا نافذة على السخرية المظلمة التي ولدها النظام السابق. وكما اتضح فإن خوليو مخطئ في الشك في صديق ابنته الجديد، لكنه محق في أن يكون مصابا بجنون المبالغة بشأن سلامة عائلته، حيث يتعرضون لتهديدات متكررة بالقتل مع احتدام محاكمة جرائم الحرب. ومع ذلك، فإن عائلته لم تأخذ خطر تلك التهديدات والمكالمات الهاتفية على محمل من الجد .

بعد فشله في تجنيد أسماء كبيرة، يتلقى ستراسيرا المساعدة من مجموعة من المحامين الشباب لا يملكون أي خبرة وينضمون لأسباب مختلفة، لكنه يفاجئ بمساعده الشاب لويس مورينو أوكامبو (بيتر لانزاني). أوكامبو مختلف أيضا باستثناء وبصفته سليل عائلة عسكرية ميسورة الحال ولديه صلة مباشرة بمشاعر الطبقة الحاكمة، ووالدته (سوزانا بامبين)، على وجه الخصوص، بمثابة مقياس لهذا المزاج فيما يتعلق بالمحاكمة حين ترفض تطوع ابنها إلى فريق المدعي العام. ويحتاج المدعي العام استشارة صديقة الكاتب المسرحي كارلوس سوميليانا (كلاوديو دا باسانو) الذي سبق وأن عمل في المحاكم ويصبح حليفه الأول .

يتلقى المدعي العام دعماً من محام متقاعد يلعب دوره نورمان بريسكي. ثم يبدأ فريقه ومساعده الشاب الذي يختار مجموعة من الشباب الباحثين عن العمل في جمع الأدلة والوثائق والشهادات التي تدين الزمرة العسكرية. يبدأ المدعي العام بسماع شهادة الضحايا أو الأهل من المختطفين والمغيبين في سجون الدكتاتور: "ابنتي لاورا إستيلا كارلوتو أختطفت مع شريكها ، كانت في الـ21 من عمرها وكانت حاملا في الأسبوع العاشر، وصلتنا رسالة من مجهول بعد أن اختطفت تنص على أنها لازالت حاملا وتطلب مني ومن والدها، لأن نكون في حالة تأهب عندما يحين موعد ولادة الطفل، في تلك الفترة ومثلما كانت أيّ أمّ ستفعل، بحثت عنها وجمعت المعلومات عنها وكنا نتأمل أن تظهر على عتبة الباب و قدمت عدة التمسات للإفراج عنها". هذه إحدى الشهادات التي حصل عليها المدعى العام وفريقه. مع حملات التهديد والتخويف والاتصالات الهاتفية وحتى إرسال رسالة تهديد بالقتل مرفقة بطلقة إلى بيت المدعى العام للحيلولة دون المضي في انعقاد المحكمة ، لكن المدّعي وفريقه الشبابي لا يبديان أيّ اهتمام أو قلق بخصوص تلك التهديدات، يجمع الفريق أدلة عن 709 حالة في 17 أسبوعا فقط ونسمع فقط عددا قليلا من هذه القصص في الفيلم. مثل الشهادة المفجعة لامرأة، أدريانا كالفو دي لابوردي (لورا باريديس) التي أجبرت على الولادة وهي مقيدة اليدين ومعصوبة العينين في المقعد الخلفي لسيارة متحركة: "في 4 فبراير من عام 1977، اختطفت من منزلي وضعوني في سيارة، غطوا رأسي وعيوني ورموني على أرضية السيارة، وداسوا عليّ، ثم بدأوا يهددوني بقتلي، عصبوا عيني بقوة ثم قيدوا يديّ خلف ظهري، كنت حاملا في الشهر السادس حينها قاموا بتعذيبي بالرغم من حملي، وسجنوني لأشهر وعذبوني بشكل مستمر وبكل الطرق، كانوا يثملون ويبدأون حفلة الشواء في تعذيب المساجين وليس من أجل الاعترافات بل من أجل إذلال المعتقل أو تدمير السجناء نفسياً". وهناك ضحايا مازالوا خائفين من الإدلاء بشهادتهم مثل الضحية زيلايا حين يخبر المدعي العام أن أحد الجلادين يعمل الآن لدي المحافظ والطبيب الذي تفقد جروحي وأنا أتحمل المزيد من الصدمات الكهربائية أصبح الآن مديرا للمستشفى! علي أن أعيش بينهم لا يمكنكم حماية أحد طالما كلاب المجلس العسكري أحرار وهذه هي الحقيقة المؤسفة". هذه الشهادات وصمة عار تلاحق رجال النظام الدكتاتوري لارتكابهم الجرائم والممارسات اللاإنسانية بحق المدنيين .

إن ترسيخ الجانب الإنساني من التاريخ هو أحد إنجازات المخرج سانتياغو ميتري الرئيسية التي تسمح لنا بالدخول إلى الحقيقة نفسها، ملحمة المحاكمة، من فهم ما هو على المحك بالنسبة إلى أولئك الذين فضلوا في أصعب أوقات العملية العسكرية إخفاء رؤوسهم، أو غض الطرف أو الاحتماء. وقبل المحاكمة والمقاضاة، قام المدانون أيضا في تدمير الأدلة والسجلات الخاصة التي تثبت جرائمهم ضد الإنسانية. هناك مشهد تسأل فيه أمّ، أثناء المحاكمة، عن مكان ابنتها، وجوابها هو أنهم لا يعرفون. وهذا يثير التساؤل عمّا إذا كانت الأدلة التي تم تدميرها

RICARDO DARÍN PETER LANZANI

ARGENTINA, 1985

UNA PELÍCULA DE SANTIAGO MITRE

هي أيضا عن أشخاص محتجزين ضد إرادتهم. وكان القادة العسكريون الذين يحاكمون هم: أورلاندو رامون أغوستي، وخورخي أنايا، وباسيليو لامي دوزو، عمر غرافينيا، وليوبولدو غالتيري، وأرماندو لامبروشيني، وإميليو إدواردو ماسيرا، وروبرتو إدواردو فيولا، وخورخي رافائيل فيديلا بعد مرافعة ختامية مثيرة من قبل خوليو سيزار ستراسيرا يطلب العدالة من خلال إدانة هؤلاء القادة العسكريين لأن هذه قد تكون فرصتهم الأخيرة "لن يحدث ذلك مرة أخرى".. (السادية ليست أيديولوجية سياسية أو إستراتيجية حرب، بل هي انحراف أخلاقي)، هذه كلمات المدعي العام التي جعلت الجموع تنفجر بالفرح والتصفيق والهتافات والعناق.

في هذه المرحلة يعرض المخرج لقطات أرشيفية فعلية للاحتفال وكيف تحول ستراسيرا بطلا قوميا في الصحافة. ومع ذلك، وبعد بضعة أيام صدر الحكم الذي لا يعكس آمال المدعي العام ستراسيرا، الأحكام الصادرة هي كما يلي (ووفقا للفيلم): أورلاندو رامون أغوستي - 4 سنوات و 6 أشهر، خورخي أنايا - تمت تبرئته (سعت إسبانيا لاحقا إلى تسليمه لارتكابه جرائم ضد الإنسانية، لكنه توفي تحت الإقامة الجبرية في عام 2008) ، باسيليو لامي دوزو - تمت تبرئته (أدين لاحقا لدوره في حرب فوكلاند ولكن حصل على عفو رئاسي في عام 1990). عمر غرافيجنا - تمت تبرئته (أعيدت محاكمته في 2016 وحكم عليه بالسجن لمدة 25 عاما بتهمة اختطاف وتعذيب وقتل)، ليوبولدو غالتيري - تمت تبرئته (أدين لاحقا بسوء التعامل مع حرب فوكلاند). أرماندو لامبروشيني - 8 سنوات، إميليو إدواردو ماسر - حكم بالسجن مدى الحياة. روبرتو إدواردو فيولا - 17 عاما ، وخورخي رافائيل فيديلا - حكم بالسجن مدى الحياة ولكي يحقق شعار "لن يحدث ذلك مرة أخرى". أدان ستراسيرا وفريقه من زملائه الشباب أكثر من 1000 شخص آخر بارتكاب جرائم ضد الإنسانية، ووفقا للفيلم (ما زالوا يبحثون عن أشخاص ويحاكمونهم حتى اليوم).

يعيدنا فيلم المخرج الأرجنتيني والمشارك في كتابة السيناريو سانتياغو ميتري المثير إلى الأيام المضطربة التي أعقبت إزاحة الدكتاتورية العسكرية الأخيرة في الأرجنتين مباشرة، عندما خيمت المخاوف من أعمال انتقامية عنيفة أو حتى انقلاب آخر على إدارة جديدة ونظام قضائي يفكر فيما إذا كان سيحاكم قادة المجلس العسكري الذين ترأسوا عمليات الاختطاف الجماعي والتعذيب والقتل والكثير من "الجرائم ضد الإنسانية" وبحجة "إنقاذ" بلد من النفوذ اليساري والاضطرابات. أصاب اليأس الكثيرين في الأرجنتين من تحقق العدالة وكان المكسب الوحيد بالنسبة إليهم وقتها هو صدور تقرير اللجنة الخاص بالمختفين قسريا، والذي جاء بعنوان "حتى لا يتكرر هذا" والذي أدرجت فيه أعداد الضحايا ومراكز الاعتقال التي تم فيها تعذيب المعتقلين وقتلهم بأمر من السلطات العسكرية، حيث تم توثيق كل حالة على حدة في ملف رقمي مستقل، ونشر التقرير كاملاً في الجريدة الرسمية علي حلقات والذي أحدث صدمة لدى الشارع الأرجنتيني عند نشره .

الدروس المستفادة من تجربة الأرجنتين هي أن مسار العدالة قد يمر بمنعرجات صعودا وهبوطا انتكاسا وتقدما لكن تطوره إيجابا مرتبط بمدى استمرار واستقرار النظام الديمقراطي والحكم المدني وبمدى شعبية الرئيس المنتخب فضلا عن ارتباطه بالنجاحات التي يحققها ذلك الرئيس في الجوانب الاقتصادية والتنموية بالإضافة إلى الإصلاح والتحول التدريجي الذي يقوم به في الأجهزة العسكرية والأمنية والتي يجب أن تتم السيطرة عليها بواسطة القوى المدنية الحاكمة وتخضع لإرادة الشعب وممثليه. إن منتج أفلام ذا مظهر خاص مثل ميتري هو الوحيد القادر على صنع فيلم يتجاوز التقليدية دون التخلي عن البنية الكلاسيكية للسينما القضائية، الذي يضيف إليه عناصر من السينما التاريخية. سينما الذاكرة القضائية والتاريخية هي التي تستنسخ شهادات مروعة تم جمعها مباشرة من الأرشيف، وهذه هي المرة الأولى التي يتم فيها ذلك، وربما هذا هو السبب في أن الفيلم يحتوي على شيء من التنفيس وسيصبح بالتأكيد عملا ذا إسقاط رائع، يختار الأرجنتيني ميتري الذي كتب السيناريو مع ماريانو ليناس إظهار كيف تم تشكيل الفريق القانوني للمدعي العام خوليو سيزار ستراسيرا، الذي كان لويس مورينو أوكامبو، الذي كان يبلغ من العمر في ذلك الوقت 32 عاما فقط، نائبا له. كان العرض العالمي الأول للفيلم في 3 سبتمبر 2022 في المسابقة الرسمية لمهرجان البندقية السينمائي الدولي في دورته الـ79، حيث فاز بجائزة النقاد الدولية لأفضل فيلم، وتم اختياره مسبقا كممثل للأرجنتين للتنافس في فئة أفضل فيلم دولي في الدورة الـ95 من

جوائز الأوسكار .

في مقابلة مع لوس أنجلوس تايمز أكد المخرج ميتري أن "فيلم 'الأرجنتين 1985' هو فيلم عن الديمقراطية وعن كيفية بنائها بعد مأساة كبيرة أو حلقة مؤلمة في بلد مثل الدكتاتورية، وقبل كل شيء، دكتاتورية دموية مثل الأرجنتين، إن تسليط الضوء على قصة حقيقة بطولية – معقولة وإنسانية ومتماسكة – عن الديمقراطية هو أيضا إبراز لقيمة المؤسسات في اللحظات المتطرفة إلى حد ما عندما يتم التشكيك في بعض القضايا الأساسية. ولتذكير الأجيال الجديدة، وخاصة أولئك الذين يتظاهرون بتجاهل أهوال الدكتاتورية، بأن أيّ طريق آخر غير المسار الديمقراطي يؤدي إلى مصير أسوأ بكثير. لقد قيل آنذاك ويجدر تكراره الآن: لن يحدث ذلك مرة أخرى أبدا".

أحد الأسباب التي زادت من أهمية الفيلم بأنه صنع ذلك للأجيال القادمة، والأهم من ذلك كله هو لإظهار مدى هشاشة الديمقراطية، ولكن ستكون هناك دائما شكوك في أن العدالة يمكن أن تسود في الديمقراطية. الرسالة عالية ويمكن تطبيقها على الوضع الحالي للعالم الذي نعيش فيه "لا أحد فوق القانون". وهو يركز على حدث استثنائي ولكنه واقعي يمكن للأرجنتينيين أن يشعروا بالفخر به. القصة الحقيقية لكيفية تجرؤ خوليو سيزار ستراسيرا مع المحامي الشاب لويس مورينا أوكامبو وفريقهم القانوني عديمي الخبرة على مقاضاة جنرالات الدكتاتورية العسكرية الدموية في الأرجنتين في معركة ضد الصعاب وسباق مع الزمن، التحدي بواسطة القنابل والتهديدات بالقتل. جوهر الفيلم هو المحاكمة نفسها، حيث يعرض ستراسيرا 709 من القضايا. بيانه الختامي الذي استمر ثماني دقائق هو العرض الذروة والأساسي دون صراخ أو تبختر في قاعة المحكمة، بل من مقعده، يفضح الموظف الحكومي العذاب الذي لحق بالآلاف من مواطنيه، وتذكرنا الأرجنتين عام 1985 بأن الحقيقة غير المقيدة هي دواء قوي .

حاول المخرج من خلال السيناريو الذي ساهم في كتابته تجنب فكرة الانتقام السياسي التي ستحول الفيلم إلى كتيّب سياسي مؤدلج، بل أراد كشف الانتهاكات الصارخة لحقوق الانسان. حتى اللحظات التي تأتي فيها المشاهد الدرامية المؤثرة، مثل مشهد شهادة المرأة الحامل المختطفة التي تلد في سيارة الدورية والمرافعة الختامية لستراسيرا تمكنت من الابتعاد عن التقليدية من خلال العمل مع شريكه المنتظم في الكتابة ماريانو ليناس تعمق ميتري في البحث عن هذا الحدث، وأجرى مقابلات مع الشهود، والمشاركين في المحاكمة، وحفر في المحفوظات وزيارة بعض المواقع، وهي عملية تستغرق عامين. ويتذكر قائلا "أردنا إعادة بناء دقيقة وصادقة للأحداث، ولحسن الحظ تمكنا من التصوير في قاعة المحكمة الفعلية التي ظلت سليمة، وشعرنا وكأننا رجعنا إلى الوراء في الوقت المناسب".

من خلال عنوان الفيلم "الأرجنتين 1985 تمكن الكاتب من سرد التعذيب الجماعي والاغتصاب والقتل و"الاختفاء" لأكثر من 30000 مدني أرجنتيني من قبل الدكتاتورية العسكرية خلال ما يسمى بالحرب القذرة التي استمرت ما يقرب من عقد من الزمان من عام 1974 حتى عام 1983. من خلال التقاط شهادات الضحايا أثناء تقديمها في المحكمة خلال هذه المحاكمة التي استمرت شهورا بالإضافة إلى السعي الدؤوب لتحقيق العدالة من قبل فريق من المدعين العامين المتفانين بشجاعة، يقاوم الفيلم تماما الإثارة، ويختار بدلا من ذلك إعادة بناء الأحداث التي بلغت ذروتها في الانتصار التاريخي للعدالة الاجتماعية في مرحلة ديمقراطية ناشئة وقلقة. من جانب آخر فيلم "الأرجنتين 1985" يكتسب جاذبيته من الشهادة المؤثرة لأولئك الذين نجوا من الاختطاف أو الذين شهدوه في بلد عاقبته الدكتاتورية العسكرية عقابا هائلا. وحتى يومنا هذا، لا يزال الآلاف من الأشخاص في عداد المفقودين. وكما أعلن المدعي العام ستراسيرا في مرافعته الختامية: "أيها القضاة الأعزاء: لن يحدث ذلك مرة أخرى أبدا". إن للولايات المتحدة دورا واضحا وصريحا في الدعم المالي للنظام الدكتاتوري الذي جعل الحياة جحيما لغالبية الأرجنتينيين. كانت الشركات الأميركية مثل فورد موتور كومباني وسيتي بنك من الداعمين للمجلس العسكري، بالطبع، هذا ليس سوى مثال واحد على التدخل الشنيع من جانب الولايات المتحدة بمساعدة الدكتاتوريات الفاشية في أميركا اللاتينية .

«الأرجنتين 1985» مشبع أيضا ببراعة بتفاصيل خاصة بالفترة في تصميم الأزياء والمجموعة، محاكيا ذلك بواسطة لقطات أرشيفية. تم التقاط الجوانب البصرية ببراعة بواسطة عدسة المصور السينمائي خافيير جوليا، مما يجعل وقت التشغيل الذي يستغرق ساعتين وعشرين دقيقة يمر بسرعة دون ملل. وتلتقط المصورة السينمائية جوليا صخب بوينس آيرس، وهو الحجم المهيب للمباني الحكومية حيث يتكشف الكثير من الأحداث في المكاتب الضيقة. إن الاهتمام غير المبهرج بتفاصيل الفترة من قبل مصمم الإنتاج ميكايلا صايغ ومصممة الأزياء مونيكا توشي يخدم القصة بشكل جيد، ولا يصرف الانتباه أبدا عن ستراسيرا والعمل الذي بين يديه .

روى أكثر من 800 شاهد قصصهم خلال المحاكمة التي استمرت خمسة أشهر. وصور ميتري مشاهده الطويلة والمقنعة التي تظهر هؤلاء الشهود للادعاء في قاعة المحكمة الفعلية التي جرت فيها المحاكمة، مما أعطى التصوير جوا مشحونا ملموسا على الشاشة. العديد من الممثلين والطاقم يذرفون الدموع خلال هذه المشاهد. وكذلك العديد من الجمهور. وفي الحياة الواقعية حين تم عرض المحاكمة على شاشة التلفزيون الأرجنتيني وليلة بعد ليلة بعد عرض هذه البرامج الإذاعية التي ساهمت في تغير العقول. حتى والدة مورينو أوكامبو ينظر إليها على أنها تغير موقفها. بعد كل شيء يتوج النضال في تلخيص ستراسيرا لمرافعته، وهو خطاب شجاع يعد علامة فارقة في الفيلم وفي التاريخ السياسي الأرجنتيني. إنه ليس مجرد نداء من أجل تحقيق العدالة لضحايا المجلس العسكري. "الأرجنتين 1985" هو واحد من تلك الأفلام التي يتألق فيها فريق العمل بأكمله.

كاتب من العراق مقيم في بريطانيا



قص

على نخبك يا رفيق

أبوبكر العيادي

نصر ورور

كلّما شارف الأسبوع على نهايته، ترك نادر حكيم السّكّاج المدينة العصريّة خلفه، وجاء ينشد الرّاحة في وكره الدّفيء. هو يحبّ الاعتكاف رفقة بعض الرّفاق الأوفياء في هذا البيت العربي بالمدينة العتيقة. بيت ورثه عن أبيه، أحد الوجوه المعروفة في سوق السّكّاجين، فواصل الإقامة فيه مع والدته طيلة مراهقته، ثمّ وحده في شبابه، فلمّا توظّف وتزوّج هجره إلى حيّ النّصر، لأنّ العودة إليه لم تعد مأمونة إذا تناكرت الوجوه واستوطنت أشباحُ اللّيل مداخلَه الضّيّقة، الخالي أغلبُها من الأضواء. لم يكن يريد لأبنائه أن ينشؤوا في بيت ترين على غرفه الرّطوبة، ويفتح صحنه على السّماء، ممّا يجعل الوصول إلى بيت الرّاحة في فصل الشّتاء، حين يشتدّ البرد وينهمر المطر مدرارًا، أشبه برحلة شاقّة، خاصّة إذا أراد أحدهم أن يفكّ حصره في جوف اللّيل. هو لا يذكر هذه التّفاصيل أمام رفاق يتألّمون مثله لأوضاع الشّعب البائسة، وهو يعرف أنّهم يقيمون مثله في الشّقق الفاخرة، ويأنفون مثله من ارتياد بارات الفنادق، تلك التي تمثّل في نظرهم جميعًا صورة عن انحراف النّظام منذ الاستقلال، حين رفع شعار "السّياحة تغنينا عن الفلاحة."

كان يجالسهم كي يستمعوا له أكثر ممّا يسمع منهم، ويرفض أن ينادى بلقبه، مذ عيّره به أحد السّجّانين، فصاروا لا ينادونه إلا بنادر الحكيم. وفي كلّ مرّة يكون قد أعدّ لهم سُفرة بها ما لا يلذّ الشّرابُ والنّقاشُ من دونه: بيض مسلوق وأجبان ومقشّرات شتّى وعلب بيرّة، وعلبة سيجار كوبيّ فاخر لكلّ راغب، يقدّمها لهم وهو يقول بتفكّه: "الله يرحم والديها، المَدام!" لأنّ كلّ ما في جيبه وما يستر جسده الطّويل النّاحل من خير زوجته، منذ أن فُصل من التّدريس لانخراطه في العمل السّياسيّ.

حين يَقدم الرّفاق، يكون السّكّاج قد هيّأ نفسه بوصفه متحدّث الجماعة، لا رأي إلا ما يرى، ولا قول يعلو على قوله، وهم يمتثلون له امتثال الضّيف لربّ البيت، ومُوقِد نار القِرى. يجرع قليلا من زجاجة "بيكس" التي يخيّرها على "سلتيا"، برغم دعواته المتكرّرة في اجتماعاته بالأنصار إلى ضرورة تشجيع الإنتاج المحلّيّ، لِما نما إلى علمه من ظروف تصنيع البيرّة الوطنيّة، حيث الإهمال والقذارة وكثرة الفئران العائثة في مستحضرات المشروب، فضلا عن طرق خلطه وتخزينه. "تيبورغ" كانت شرابه المفضّل، تذكّره بزعماء المنطقة الأسكندنافيّة، الذين دافعوا مثله عن حقوق الشّعوب المغلوبة على أمرها، وناضلوا لإعلاء قيم الحقّ والعدل، داغ هامرشولد، أولوف بالمه، وخاصّة هانز بليكس الذي فضح كذب الأميركان في حربهم على العراق. ولكنّ تلك البيرّة السّويديّة انقطعت الآن، ولم يبق غير البيرّة الهولنديّة، هاينكن، وهذه البيرّة الألمانيّة التي كلّف من يأتيه منها بصناديق معلومة كلّ أسبوع، احتفاء بلقاءاته "السّياسيّة" مع الرّفاق للنّظر في مستقبل البلاد.

في المربوعة، غرفة مربّعة مقشّرة الحيطان، على يسار البهو الضّيق المسقوف، جُعلت للاستقبال، بها كنبة قديمة من الخشب المنقوش، وأربعة كراسّيّ من الخشب نفسه، وفي وسطها مائدة مستطيلة واطئة مغطّاة بسماط حال لونه البنّيّ، يجلس في الصّدارة، كزعيم يشرف من علٍ على من هم دونه رتبة، يشعل سيجاره الهافاني، ذاك الذي كان يدخّنه الرّفيقان تشي غيفارا وفيدل كاسترو، برّد الله ثراهما، يسحب نفسًا طويلا يغور لضغطه فكّاه فيبدو عليهما تجويفان داكنان، يكوّر شفتيه فإذا فمه، والسّيجار الغليظ مرشوق بينهما، مثل أست دجاجة تبيض، ينفث بعدها سحائب لا يحتملها حتى المدمنون على التّدخين، ويظلّ يمسك به بين إصبعين معروقتين، قبل أن يضعه على المنفضة ليزيل نظّارته عن عينيه ويمسحها بمنديل أبيض، حتّى وإن كانت العدستان نظيفتين، خاليتين من غبار أو بصمة. وتلك عادة مستحكمة لم يستطع منها فكاكًا منذ دفعه أحد السّجّانين مرّة دفعة أوقعت نظّارته. غامت الأشياء أمامه لحظتها، وداس عليها دون أن يشعر، فإذا زجاجها مشروخ قليلا، وإذا هو يمسحه بين الحين والحين لعلّ الرّؤية تتّضح، حتّى صارت لديه عادة لا ينفكّ عنها إن بليل أو نهار، وحيدًا أو برفقة جمع من الرّفاق.

عندما يتحدّث إليهم، يشفع حديثه بمقولات لماركس ولينين وروزا لوكسمبورغ وأندراي جدانوف منظّر الواقعيّة الاشتراكيّة، وإذا ورد على لسانه اسم مثقّف ممّن نهجوا نهجه، أضاف إليه بصفة آليّة "عضويّ على المنوال الغرامشي"، تلك العبارة التي تكاد تكون على لسانه أشبه بعبارة "رضي الله عنه" في أفواه خصومه من الإخوان، ولم يكن قد قرأ عن أولئك المفكّرين سوى شذرات متفرّقة أيّام الجامعة، ولكن كان له من قوّة الذّاكرة ما يجعله يلتقط ما يلهج به رفاقه القدامى، الذين قضى أغلبهم نحبه في زنزانات الصّمت.

في اللّقاءات الماضية، كان الحديث يدور حول الصّراع المحتدم بين معسكرين، معسكر الأزلام، ومعسكر الإخوان، وكان السّكّاج لا يني يذكّر الرّفاق بأن الحياد هو المسلك القويم. "دعوهم يأكل بعضهم بعضًا، كان يقول، ففي نزاعهم حتّى الموت فرصة كي ننهض على أجداثهم." وحين يبدر من أحدهم اعتراض: "ولكن ما العمل إذا خرج أحدهما من المعركة ظافرًا؟" يرشف السّكّاج جرعة من شرابه تتقبّض لها عضلات فكّيه، يمرّ بكفّه على شنبه يمسح بلله، يتمطّق بصوت مسموع، ثمّ يهزّ رأسه

بالنّفي ليؤكّد بأنّ مآلهما معًا هزيمة نكراء، قاتلة، لن ينهضا من بعدها أبدا. ويضيف: "وبزوالهما، سوف يخلو لنا الجوّ ونقدّم للجماهير الشّعبيّة ما تتوق إليه... سوف نكون لها النّصير الذي يلبّي مطامحها". وحين يلاحظ ثانٍ: "كيف ذلك وخطابنا لم يعد مسموعًا؟ لا بدّ من مراجعة جذرية لفلسفتنا السّياسيّة، ومن تغيير حقيقيّ"، يقطّب السّكّاج جبينه ويعبس عبسة يلتقي فيها حاجباه، يزحف على مخاطبه بنظرة ثقيلة متجهّمة، ويذكّره بالثّوابت التي لا محيد عنها مهما كان الثّمن، فـ"في التنكّر لها خيانة للمبادئ، وللمناضلين الذين ضحّوا بأرواحهم من أجلها"، قال وهو يسند ظهره إلى مقعده كمن نطق بالحكمة واستراح.

ولكنّ كلي المتصارعين أصيب في مقتل هذه المرّة، بعد القرارات التي عطّلت الحكومة والبرلمان ونوّابه؛ فما العمل، وقد بات الحكم بيد خصيم مبين؟

"هذا انقلاب، قال السّكّاج، نعم، انقلاب، ولا يمكن إلا أن نعترض عليه بشدّة، بقوّة القانون."

- ألا نخدم بذلك المعسكرين المتنازعين؟ سأل أحدهم.

- ألا نخشى أن يحشرنا قائد الانقلاب في زاوية خصومه؟ أردف ثانٍ.

- تعرفون أنّنا قاومنا أشرس منه، قال السّكّاج وهو يكوّر قبضته في تحدّ، ونالنا منه ما خَبِرتم، ولم نركع. لقد خُلقنا لمعارضة كلّ نظام قائم. ذلك قدرنا.

علّق الأوّل: "والنتيجة؟"

- النّتيجة! تسألني عن النّتيجة! أنسيت أنّنا باقون على العهد من أيّام الجامعة؟ لم تَثننا الرّياح العواتي، أبدًا، ولم نقايض مواقفنا بالعطايا والمناصب، ولم نبع ذمّتنا لأيّ حاكم، وفي ذلك شرف لنا، لو تدري، عظيم.

وكأنّه لمس في وجه مخاطبه عدم اقتناع، أضاف:

"حسبُنا فخرًا أنّ التّاريخ سيذكر أنّنا تمسّكنا بالمعارضة، معارضة الحاكم، أيّ حاكم، مدى الحياة."

ورفع قارورته باعتدادِ مَن أفحم سامعيه:

"على نخبكم أيّها الرّفاق الأصلاء!"

فجارُوه في حركته، وردّدوا بصوت واحد وهم يرفعون قوارير البيكس:

"على نخبك يا رفيق!"

كاتب ومترجم من تونس مقيم في باريس

توظيف التراث في المنجز الفنّي

حامد محضاوي



الحديث عن التراث بمعزل عن الحداثة أو العكس هو تضمين للتصدّع في أي مشروع يبحث عن معنى حقيقي للفعل. هذه الرؤية التي ترى عبر نموذج القطع في عمقها تبني معيارا للتطرّف وصدّا لمآلات التلاقي وتنضيج الرؤى.

المزاوجة ما بين التراثي والحديث في بناء الهوية الشخصيّة هو عين صواب السير في مواجهة المتغيّرات. إنشاء موازنة تفاعليّة بينهما ضمانة لديمومة حيوية العقل والذات في بناء معنى الوجود. مهما تقدّم الإنسان فإنّه يبقى موكولا في كثير من تفاعلاته إلى موروثه الذاتي والمجتمعي، يقول جيمس هارفي رونسون "إن العقل الحديث حديث جزئيّا لأنّ جوانب كثيرة منه ساكنة فينا منذ أيام ماضينا السحيق".

التكامل هو الرهان الحقيقي الذي يضمن الديمومة بروح متجذّرة في الأرض وتفاعل منفتح على مختلف الرؤى.

موضوع ممتدّ في النقاش والتنظير فلسفيّا، فكريّا، أيديولوجيّا.. إلّا أنّي في هذا المقال أقصر الاهتمام على جانب التراث في علاقته بالمنجز الفني وما يفتحه ذلك على رهان التنضيج والتطوير.

الاشتغال على التراث ينطلق من قناعة ذاتية براهنيّة التلاقح والدفع إلى الأمام؛ من أجل خلق حالة حيويّة لفعل سابق، تقطع مع الارتباط الزمني والمكاني. يقول يحي البشتاوي "إنّ التعامل مع التراث كمواقف وحركة مستمرّة من شأنها المساهمة في تطوير التاريخ وتغييره نحو المثل والمساهمة في استشراء المستقبل، لا أن تقتصر النظرة على أنّه مادّة خام تنتمي إلى الماضي الذي انتهت وظيفته" يصبح الفعل الفني هنا حاملا لبذور الانتشار والتلقّي.

الاشتغال على التراث في المنجزات الفنيّة لم يأت جزافا؛ وإنّما في إطار توجّه شامل يتماشى مع دعوات المؤسّسات المهتمّة بالتراث، التي تعمل على إبرازه بما يضمن للبلدان انتمائها وتاريخيّتها وتنوعّها. الهدف الآخر هو العمل على تجذير فكرة مواجهة الإرهاب بالثقافة. يلعب ذلك دورا في إبعاد الرؤى الرجعيّة التي تعمل على تغيير نمط العيش، عبر تغيير جملة من العادات الموروثة في المناسبات من موسيقى وطقوس واحتفالات.. وتعويضها بعناصر أخرى يقع اجتثاثها بصورة مشوّهة من الدين.

العمل الفنّي الذي ينطلق من التراث ويهدف لبناء معالجة متجدّدة يمكّن المشاهد من التفاعل والتماهي. هذه الخطوة تتطلّب مبدعين قادرين على التجاوز ورسم فعل حيّ بعيدا عن التصنيفات. يقول يوسف ميخائيل "الاستلهام من التراث ليس ولادة تلقائيّة ولكنّه توليد موجّه يقوم على الذكاء وحسن التصرّف والوعي بالأصول الفنيّة التراثيّة؛ فالمبدع هنا لا يظلّ مسلوب الإرادة انتظارا لأولوياته في الإلهام، ولكنّه يدرس التراث ليتمخض فكرة عن عمل خلّاق في صورة مبتكرة غير مسبوقة". الاستلهام مقاربة توليديّة تخلق المعنى صلب الموضوع ولا تستكين إليه، هذا ما يعطي رجاحة للمادّة الفنيّة التي تنطلق من مجرى التراث. يجب أن يكون النطاق الفني هو الفاعل الأساسي، باعتبار أنّ المعطى الإبداعي له رهاناته الجماليّة، متى غاب هذا المعطى يصبح المنجز عبارة عن طرح مباشراتي لا أكثر. من خلال هذا تصبح كيفيّة الاستلهام من التراث أهمّ من التوظيف في ذاته، في هذا السياق يقول محمد رجب النجار "يمكننا تقصّي واقع المادّة التراثيّة المستلهمة جذورها - أصولها - منشؤها البكر -مكوّناتها الإبداعيّة، وكيف يتمّ تشكيل عمل إبداعي جديد على تخومها القديمة تتجلّى فيه خصوصيّة العمل الفنّي وتفرّده وتمايزه". القدرة على توظيف التراث تنطلق من ذات مبدعة بالأساس وصلب معادلة فنيّة في الإنجاز، هذا ما يمكّن الفنان - مهما كان اختصاصه - من تجاوز الإسقاط؛ حيث يصبح تعامله مع المادّة التراثيّة كآليّة معرفيّة ومنجز إنساني لا بوصفه ركاما يحمل ركود الماضي.

هذه الرؤى متى تلاقت من شأنها فتح أبواب التلقّي وبلورة نطاق تفاعلي جماهيري، مختلف الأنماط الفنيّة التي تلامس الوجدان وتحترم الصفة الإنسانيّة لها أن تخلق مدارات للتأثير الإيجابي. باعتبار اهتمامي بالمسرح سأقصر الحديث حول علاقته بالتراث. غالبا ما يكون استلهام الأثار الشعبية في المسرح العربي عبر

وليد علاء الدين

إسقاطات تلقينيّة استهلاكيّة - هذا لا يخفي وجود تجارب جيّدة - تتشابه في الطرح والصبغة المباشراتيّة في استدعاء المادّة التراثيّة إلى الركح. هذا ما يقطع مع رؤى الاستلهام الوظيفيّة والخلق الفنّي التي ذكرناها. لو فتحنا النظر على الاشتغال المسرحي العالمي صلب المعالجة التراثيّة سنجد العديد من التجارب القيّمة والحيّة في مستوى طرحها، من ذلك تجربة المسرحي العالمي بيتر بروك والتي عبّر عنها الدكتور عزالدين إسماعيل بقوله "ركّز المخرج الإنجليزي بيتر بروك على ثقافات الشعوب البدائية وممارساتها الاحتفالية في تأسيس منطلقات مسرحية، حاول من خلالها تأكيد المسرح كلغة يمكن أن يتشارك في فهمها أناس من أجناس مختلفة، إنّ قراءة واستلهام الموروث الشعبي لما فيه من أشكال ومظاهر تحقّق لها خصوصيّة، تتفرّد بها في إطار البحث عن الوسائل التي تخصص شكلا يستثمر الظواهر الجوهرية في الحياة الإنسانية، مستبعدا ما هو شكلي أو سطحي مركّزا على مقوّمات تفرزها حياة الشعب فتشكّل ممارسات وأفكارا وأوضاعا توحي بنقلة اجتماعية مميزة عن الفترة التي سبقتها".

من الرهانات الأخرى التي أرى أنّها قادرة على فتح مآلات التلقّي في واقعنا العربي - باعتبار أنّ المسرح مادّة حيّة والتراث محمل جامع - هي العروض الفرجويّة المفتوحة التي تساهم في بلورة وعي الشارع؛ إذ أنّها تلتقي المواطن في عناوين حراكه اليومي. لو قام المسرحيّون بفتح هذه الزاوية أكثر لوقع تنضيج الفكر الجماهيري واستيعاب أكثر ما يمكن. ترسيخ الاشتغال على مضامين التراث بهذا التوجّه يعزّز أهداف حضوره في الذائقة. العمل في المسرح وفنون العرض بمنحى ونفس تجريبي للخروج من العلب الإيطالية والقاعات المغلقة يعطي بعدا آخر للتلقّي.

أرى أنّه من واجب المسرحي الذهاب بعرضه الى الجمهور. يصبح المتفرّج جزءا من العرض وأحد أضلاع اللعب. في هذا عمل ضمنيّ على تغيير الوعي الفرجوي تدريجيّا ووضعه على سكّة التفاعل العفوي. عبر تواتر التجارب والإقبال على المنجزات الإبداعيّة التي تحاكيه وتأتيه إلى مكان وجوده يصبح مواطنا إيجابيّا، يصبح بدوره فاعلا ومواكبا للشأن الثقافي باعتبار إحساسه بقيمته ووجوده في إطار هذه المنظومة. هذا ينسحب على مختلف الأنماط الفنيّة الأخرى. الاشتغال على حكايا الشعبي وتفاعلاته إعادة اعتبار لدور المثقف وإرجاعه إلى مدار فعله الصحيح المنطلق من الشارع كما يذكر الدكتور عبدالوهاب المسيري. هذا دعامة عمليّة للامركزيّة في الممارسة الثقافية. منهج تعمل عليه الدول عبر إيصال الثقافة إلى مختلف الجهات الداخلية، في إطار التمييز الإيجابي والانفتاح ثقافيّا خاصة على المناطق الحدوديّة والمناطق المهمّشة، وتحويل عدمها المؤسّس للآفات إلى مناخ ربيعي للممارسة الثقافية والفعل الإبداعي البنّاء. كلّ هذا يمكّن من بناء جدار صدّ قوي ضدّ الاستقطاب الإرهابي والرؤى الاستئصاليّة بمختلف أنواعها، التي تعمل في الأماكن العدميّة والبعيدة عن أي حضور ثقافي.

التفكير في تنضيج الاشتغال على التراث يتطلّب رهانا فنيّا جماليّا وذائقة إبداعيّة صلب هيكلة ثقافيّة متجاوزة وواعية. دور المثقّفين الشباب مهمّ في أخذ المبادرة وتنضيج الافكار والسعي في الأطر الفنيّة من أجل توفير منطلقات إنجاز المشاريع وتطبيقها.

يمثّل العمل في إطار استدعاء التراث - بما فصّلناه سابقا - صورة لبناء الشخصيّة الوطنيّة وربطها إلى واقعها التاريخي المميّز والحاضن لمختلف التنوّعات. على المبدعين التجديد فيه وتطوير جماليّاته والإبداع في تقديمه للذائقة العامّة. هذا دون غلق باب الاستفادة من تجارب الأمم الأخرى التي حافظت على تراثها وضمنت له دعائم البقاء. الفكر الأوروبي كان ولا يزال يتجدّد من داخل تراثه، وفي الوقت نفسه يعمل على تجديد هذا التراث. تجديده بإعادة بناء موادّه القديمة وإغنائه بمواد جديدة. وأخيرا يمكننا القول إن الاهتمام بالموروث الشعبي يشكّل ضرورة تاريخيّة حيويّة؛ لأنّه يشكّل العمق التاريخي الحيّ لوجوده، وإرثا ثقافيا لا يفنى. يجب العمل على تنمية القيم الإيجابيّة في هذا التراث والاستفادة منها، ولا بدّ في ذلك كلّه من الانفتاح على الآخر والاستفادة من حضارته وقيمه وعلومه الإنسانية. يجب الانطلاق من هذا التراث لا الانغلاق صلبه.

كاتب من تونس



وليد علاء الدين



أدب الرسائل

"المستودع المقدّس" للأسرار

ممدوح فرّاج النّابي

نزار قباني، إليزابيث هاردويك، سيلفيا بلاث و تيد هيوز، ت . س. إليوت وإيميلي هيل، كافكا وميلينا، نابوليون وجوزفين، زنوبيا ملكة تدمر، سليمان القانوني وروكسلانا، إيميل زولا، دانتي، بيتهوفن، دوستويفسكي غرامشي، نيتشه، كافكا، ناجي، ناظم حكمت وأورهان كمال، فلاديمير نابوكوف وفيرا شلونيم ، إلبير كامي وماريا كزاريس، فرناندو بيسوا وأوفيليا كويرو، بول أوستر وجون. إم. كوتزي ،أنستاس ماري الكرملي ، مي زيادة وجبران، وأمين الريحاني، توماس وهِرمان هيسِّه، طه حسين ومصطفى صادق الرافعي،مارتن هايدجر وحنّة آرندت، سيمون دي بوفوار وجان بول سارتر فان جوخ وثيو، فلاديمير مايكوفسكي، فيرجينيا وولف، ريحانة جباري فدوى طوقان وأنور المعداوي، عبدالقادر المازني.



الرسائل "المستودع المقدّس" للأسرار

ممدوح فرّاج النّابي

"للأنا دائمًا ثمة شيء يبرز في الرسائل"
(ثيودور أودرنو)

كانت الرسالة أوّل أشكال الكلام الموجه من الله إلى البشر، فالأديان التي وصلتنا هي على حدّ عبارة جولين غرين رسالة شخصية وجهها الرب إلى كلّ واحدٍ منا فردًا فردًا، نُقلت عبر الوحي بواسطة أنبيائه إلى البشر، ثم اتخذت الرسالة أشكالاً مختلفة لكنها لم تَحِدْ عن أصلها كوسيلة تبليغ، ومن ثمّ فلا خلاف على الأهمية التاريخيّة والأدبيّة للرسائل التي يكتبها المشاهير من السياسيين والأدباء والفنانين، فصندوق الرسائل - كما قال شيشرون - "مستودع مُقدّس، يضع فيه الناس أسرارهم وهم واثقون من أنهم قد ألْقوا بها في مكان أمين، وأن ما حوته من الأسرار لن يطّلع عليه إلا المرسَلة إليهم" [1]، وهي - أيضًا في ذات الوقت- "مرآة القلب الصّادقة التي ينعكس عليها ما يدور بخلد الإنسان وما يخفيه في قرارة نفسه" [2].

كما تبدو الرسائل – حسب تعبير نزار قباني – "الأرض المثالية التي يركض الكاتب عليها، كطفل حافي القدمين، ويمارس فيها طفولته بكل ما فيها من براءة وحرارة وصدق. إنها اللحظات الصافية التي يشعر فيها الكاتب أنه غير مراقَب وغير خاضع للإقامة الجبرية" [3].

وترى إليزابيث هاردويك – الروائيّة والناقدة الفنيّة في مقال نُشر عام 1953 عن المراسلات الأدبية – أهمية الرسائل في كونها "مفيدة كوسيلة للتعبير عن النفس العُليا المثالية، ولا توجد طريقة أخرى من طرق التواصل تضاهيها في تحقيق هذا الغرض. في المحادثات تمثّل تلك الأعين المثيرة للقلق التي تتطلع إليك، وتلك الشفاه المتأهّبة للتصحيح حتى قبل أن تبدأ الحديث، رادعًا قويًا لعدم الواقعية، بل للأمل". وعن أهمية الرّسائل يقول شوفلي دي جوكور "ما من كتابة تمنحنا قدرًا من اللّذة مثلما تمنحه رسائل العظماء. إنّها تدغدغ قلب القارئ ببسطها ما في قلب الكاتب. فرسائل العباقرة والراسخون في العلم ورجال الدولة، كلّها موضع تقدير في اختلاف أجناسها" [4].

والرسائل أو – بتعبير المؤرخ البريطاني سيمون سيباغ مونتيفيوري – «التاريخ المكتوب»، تُعتبر بمثابة "وثيقة حيّة تُسجّل الحياة العقليّة لكاتبها، وتُعين على تحليل غرائزه وعواطفه، والأُسس الحقيقيّة التي تقوم عليها أعماله" [5]. علاوة على أنها تبرز أدوارًا جديدة (ومتناقضة) لكاتبها، فالفارس الشجاع في ميدان المعركة، ضعيف جبان في ميدان الحب والعشق، والشخصية الجادّة في حياتها العمليّة، مرحة ومتحرّرة من القيود والرسميّات في رسائل الهيام والعشق [6].

وبالنسبة إلينا كقرّاء، فالرسائل تُرضي فضولنا في التلّصص على حيوات الآخرين، والاطلاع على مستودع أسرارهم، ورؤية الجوانب (المخفيّة) الإنسانيّة الأخرى لأبطالنا، كالنميمة عند (هنري جيمس) والخيانة في حياة (سيلفيا بلاث) والشَّبق في شخصية (جيمس جويس)، والخذلان والتخلّي كما في (علاقة الشاعر روبرت لويل وزوجته الناقدة الأدبية إليزابيث هاردويك، بعد أن تركها هي وابنتهما، منجذبًا للكاتبة الأنغلو – إيرلندية كارولين بلاكوود)، والعنف والضعف الإنساني على نحو ما رأينا في رسائل سيلفيا بلاث إلى طبيبتها، وبالمثل رسائل دوستويفسكي لزوجته آنّا جوريجوريفنا، أو حتى الصّراحة المؤلمة والموجعة كما فعل الشاعر "ت . س. إليوت" في رسائله إلى "إيميلي هيل"، فهو يصفها بأنها كانت مُحبطة، بل كادت تقتل الشاعر الذي بداخله، فعلى حد وصفه «لقد لاحظت بالفعل أنها ليست من محبي الشعر، وبالتأكيد لم تكن مهتمة كثيراً بأشعاري. لقد كنتُ أشعر بالقلق إزاء ما بدا لي دليلاً على تبلد مشاعرها، وذوقها السيء» [7].

وقد يرجع السبب في البوح والصراحة اللذيْن لا نجد لهما مثيلاً في فنون كتابة الذات (كالسيرة الذاتية، والمذكرات، واليوميات، ورواية السيرة الذاتية، وغيرها.....)، كما يقول معاوية محمد نور – في مقالة بعنوان "الخطاب فن أدبي

ضائع" - إلى "أن الإنسان في الخطاب (أي الرسالة) يُرسل نفسه على سجيتها من غير إعمال ولا إرهاق ولا تنطُّع في التعبير أو تكلّف في التفكير، وحسبه أن يكتب ما يُمليه قلبه ويصل إليه تفكيره من غير خوف من نقد أو رجاء في حمد أو ثناء [8]. وهذه التعرية الصادقة أو - بتعبير كافكا - "التعري أمام أشباح" [9]، التي تتيحها الرسائل، كسرت النظرة العلوية للكُتّاب، فهم ليسوا آلهة، بل بشرًا علامات الضعف البشري تبدو عليهم بصورة أكثر مما نراهم عليها في كتاباتهم الإبداعية، وهو الأمر الذي جعل من أندريه جيد الأديب الفرنسي الشهير، يأسف بعد أن اضطلع على رسائل دوستويفسكي فهو كان يأمل "العثور على (إله) في رسائل دوستويفسكي، ولكنه اكتشف أنه أمام إنسان بائس، متعب، مريض، محروم من هذه الصفة التي يعيبها هو نفسه على الفرنسيين وهي البلاغة!" [10] وبالمثل وجد نقاد كافكا - أمثال تشارلز أوزبورن - في رسائله العاطفية إلى ميلينا "إنسانًا عذبًا، يتبدّى عاشقا قد استرخى، في غير انتباه، إلى حين، لإلهات النقمة اللائي يطاردنه" [11]. والسبب في البون الشائع بين شخصية الكاتب وتلك كاتب الرسالة، يعود - في المقام الأول - إلى أن كُتاب الرسائل يستخدمونها لغرض داخلي أي "كي يقولوا شيئًا ما لشخص ما" وبذلك يكون الآخر المرسَلة إليه الرسالة بمثابة الوسيط لحوار ذاتي لا متناهٍ على حد قول لويس غروس [12].

تطمح هذه الدراسة إلى دراسة رسائل (منتخبة) من الشرق والغرب؛ لكُتّاب وفلاسفة وقادة وغيرهم ممن تبادلوا الرسائل مع آخرين؛ لبيان أولاً قيمتها الجمالية، وثانيا لإظهار المسكوت عنه في حياة أصحابها؛ إذْ تكشف الرسائل عن الكثير من المضمرات في حياة أصحابها، والعلاقات وتطوّرها وأفولها، وفي بعضها تكشف عن سمات وخصائص العصور التي كُتبت فيها، وموقف المجتمع - وتحديدًا الأصولية أيًّا كان توجهها - من العشق والعشاق، فمحاكمة العشق وما ينتج عنه من كتابات غير مقتصرة على عصر بعينه، أو ثقافة بعينها، بل سادت في جميع العصور ومختلف الثقافات الغربية والعربية.

التاريخ المكتوب

عرف العرب فن الرسائل قديمًا، فقد استعملوها في جاهليتهم للتعبير عن بعض شؤونهم، وقد رأى البعض أن الرسالة كانت قريبة إلى حدّ ما بالخطابة [13]، وفي عصر النبوة شاعت الرسائل بصورة كبيرة؛ إذْ كانت هي وسيلة الاتصال بين الرسول الكريم والملوك والحكام لدعوتهم إلى الإسلام، فأرسل مع موفديه رسائل إلى "هرقل ملك الروم، وكسرى ملك الفرس، والمقوقس عظيم القبط، والنجاشي ملك الحبشة، ووائل بن حجر في حضرموت"، وقد اعتمد فيها وسائل الإقناع والتأثير لترغيبهم في الإسلام، كما اتسمت بطابع إسلامي حيث البدء بالبسملة والحمد والثناء، وتضمنت آيات من القرآن الكريم، وغيرها من وسائل بلاغيّة حجاجيّة.

وقد بلغ الاهتمام بالكتابة والمراسلات في عهد النبي، أن وصل عدد كُتّاب النبي صلى الله عليه وسلم، إلى ثلاثة وعشرين كاتبًا، وهناك مَن يقول إنهم ثلاثة وأربعون كاتبًا، ومَن جعلهم خمسة وأربعين كاتبًا" [14]، وقد شكّل منهم الرسول الكريم ما يمكن اعتباره أوّل ديوان للرسائل في الإسلام [15]، فجعل لكل كاتب مهمة معينة: فزيد بن ثابت (رضى الله عنه) كاتب الملوك، ومعاوية بن أبي سفيان (رضي الله عنه) كاتب البوادي، وعلي بن أبي طالب (رضي الله عنه) كاتب المعاهدات، والزبير بن العوام (كاتب أموال الصدقات).

ازدهر فن كتابة الرسائل الأدبية عند العرب في القرنين الثالث والرابع الهجريين (التاسع والعاشر الميلاديين) وأنشئ ديوان يسمّى "ديوان الرسائل" وكان يعنى بشؤون المكاتبات التي تصدر عن الخليفة إلى ولاته وأمرائه وقادة جنده وملوك الدول الأخرى. وقد اشتهر عبدالحميد الكاتب الذي تولّى أمر "ديوان الرسائل" وعرف ببراعة الأسلوب وإتقان الكتابة في عهد مروان بن محمد، آخر خلفاء بني أمية. وقد بلغ فن الترسل أوجه في هذا العصر. ويرى جرجي زيدان أن "لكل عصر إمام في إنشاء المراسلات كعبدالحميد وابن المقفع في العصر العباسي الأول، والجاحظ في العصر الثاني، وابن العميد في العصر الثالث" [16].

وكان لاتساع رقعة الدولة الإسلامية، الدور المهم في ازدياد الحاجة إلى الرسائل، فصارت مهنة الكتابة مرغوبة ومن أرفع المناصب، ومن ثمّ فمن يدخل إلى ديوان الرسائل "يمتحن، وكان لا بدّ له من إتقان صناعة الكتابة، مع ثقافة لغوية وأدبيّة وتاريخيّة وسياسيّة ودينيّة، وغير ذلك" [17]. وللعرب باع طويل في الرسائل من ذلك رسائل عبدالحميد الكاتب، ورسائل الجاحظ، وابن العميد، و«رسالة الغفران» لأبي العلاء المعري، ورسالة ابن حزم الأندلسي في الحب التي جاءت بعنوان «طوق الحمامة في الألفة والإيلاف» [18]، وعبرها فكّك الحب ووصف أشكاله بدقة.



بالإضافة إلى رسائل إخوان الصفا السّرية [19]، ومن ثم صارت الرسائل الوسيلة المعروفة بـ"رسائل إخوان الصفا وخلان الوفاء".

وطوّرت ثقافة التراسل في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، نموذجًا خطابيًّا جدّ مميز، كما يقول لويس غروس؛ إذ بدأ شيئًا فشيئًا يتخلّى عن الطقس الاجتماعي، وعن القواعد الخاصة بالدينامية الشفهية. وبدأ تبادل الرسائل، في فكر الكاتب المنعزل يعمل كنوع من التطهير الروحي للحالات النفسية والتخوفات والحماسات والنواقص والاحتياجات التي لم تكن تجد متسعًا لها (وما زالت) في الكلام المباشر الوحيدة للتعبير عن العالم الداخلي للأفراد، وكذلك وسيلة لمواجهة الاغتراب الروحي المتزايد الذي كانت تحدثه الصورة الصناعية، فكما يقول إدورنو "إن للتقنية الدور الأكبر في تجرد هذا الجنس من أدنى شروط وجوده" [20].

وتنقسم الرسائل إلى ديوانيّة (رسميّة)، وإخوانية (شخصيّة)، والرسائل الأدبيّة، وهي رسائل يكتبها شخص ما في موضوع ما، لا تطول لتصبح كتابًا كبيرًا، بل هي أشبه بالمقالة أو البحث القصير، وما ورد عن الجاحظ كثير منه يدخل ضمن هذا النوع، حيث ترك لنا الجاحظ مجموعة من الرسائل، كانت بمثابة نقلة فنية في النثر الفني في القرن الثالث الهجري، لكن أهم سمة من سمات هذه الرسائل أن الجاحظ اقتحم على الشعر أبوابه، وشاركه ميادينه، وأخذ ينافس عليها منافسة قوية رائعة، فاستطاع أن ينقل موضوعات الشعر: كالرثاء والهجاء وغيرهما إلى النثر، وكما يقول: طه الحاجري في تقديمه للرسائل "وأن يفتح - بذلك - لهذه الموضوعات أفقًا أرحب، وعبارة أسمح، وتجاوبًا مع النفس العربية الجديدة - التي صقلتها الحضارة، وأرهفها الترف، ومدت من جوانبها المعرفة

- أدق وأصدق" [21].

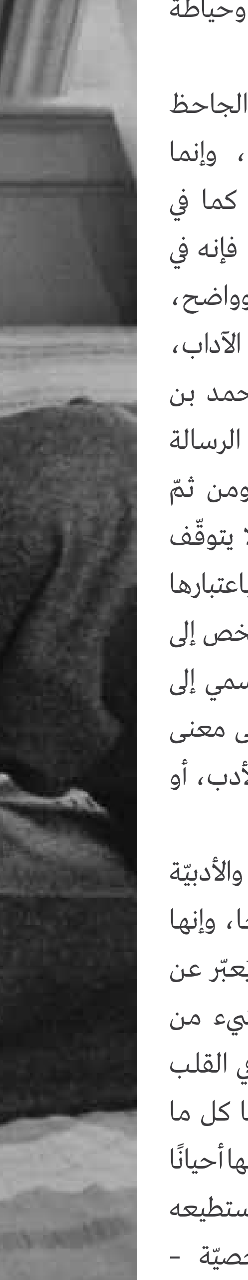
فتنوّعت أغراض الرسائل عنده ما بين رسائل أدبيّة، ورسائل في الصداقة، وأخرى في الهجاء والرثاء، على نحو ما فعل في رسالته الشهيرة "التربيع والتدوير" [22] في هجاء غريمه محمد بن عبدالوهاب، وكذلك في هجاء "محمد بن الجهم"، فالرسالتان ضرب من ضروب الهجاء، ومما جاء في الأخيرة قوله "وسأخبرك عن هذا الرجل، من لؤم الطبع، وسخف الحلم، ودناءة النفس، وخبث المنشأ، بما يشفي الصدر ويثلجه، ويبين عن الغدر فيه ويكشفه، وأستشهد بالعدول، وأهل المخيلة والعقول، على أني لم أر له محتجًا، ولا عنه مكذبًا، ولا رأيت أحدًا يرحمه، أو يحفل به، أو يُمسك عنه، أو يشفع فيه" [23].

أما رسالته "رثاء وتأبين"، فهي صورة مفصّلة لشاب اخترم في عنفوان شبابه، يصوّر فيها الجاحظ (الموت) في جميع حالاته وملابساته، منذ أخذت بوادره تتدسس عليه، إلى أن غيّب في قبره. لم يترك شيئًا من موضوعات عامة أو خاصة إلا كتب عنها الجاحظ، فكتب رسالة في "فصل ما بين العداوة والحسد"، يتحدث فيها عن نفسه، وعن تعرّض الحساد له، ونيلهم منه وغضبهم من منزلته، وكأنه يكشف فيها عن صورة من صور حياته، وتعرضها للخوف بعد أمن، واضطراب بعد طمأنينة، وقد تبارى الجاحظ في إظهار طبقات الحُسّاد، فهناك الحاسد الجاهل، وهناك الحاسد العارف، إضافة إلى رسالة "كتمان السر وحفظ اللسان"، وهي رسالة غرضها النصح لوزير شاب لم يتمرّس بعد بأسباب الحياة، ليُجنّبه ما تورطه فيه غرارة الشباب من مزالق، وأول شيء يجب أن يأخذ به هو "ضبط لسانه، وحياطة أسراره".

ولئن كان الكثير من رسائل الجاحظ مجهولة الشخص المرسَل إليه، وإنما موجهة إلى القارئ بصفة عامة كما في رسالته الشهيرة "الجد والهزل"، فإنه في بعض رسائله المرسل إليه محدّد وواضح، كما في رسالة "المعاد والمعاش" أو الآداب، وهي موجهة إلى "أبي الوليد محمد بن أحمد بن أبي دؤاد"، فغرض الرسالة هو توجيه الشخص وإرشاده، ومن ثمّ فمفهوم الرسالة عند الجاحظ لا يتوقّف عند المعنى الاصطلاحي للرسالة باعتبارها "فن قائم على خطاب يوجهه شخص إلى شخص آخر، أو يوجهه مقام رسمي إلى مقام رسمي آخر" [24]، وإنما إلى معنى أشمل، فهي بمثابة قطعة من الأدب، أو أشبه بالمقالة والبحث .

ونظرًا إلى هذه الأهمية - التاريخيّة والأدبيّة - وُصفت الرسائل بأن لها "أَرْوَاحًا، وإنها لتتكلم، وإن فيها من القوة ما يُعبّر عن نشوة القلب، وليس ينقصها شيء من حرارة العواطف، وإنها لتبعثها في القلب كما يبعثها الكاتب نفسه، وفيها كل ما للكلام من رقةٍ وحنو، وقد يكون فيها أحيانًا من الجرأة على التعبير ما لا يستطيعه الكلام" [25]؛ فالرّسائل الشخصيّة - ببوحها وفضفضتها اللامحدودين - تكشف الأبعاد المُضمرة للشخصيات، وكذلك السياقات الثقافيّة والسياسيّة والاجتماعيّة التي ارتبطت بالزمن المستعاد (أو الزمن المفقود - الزمن الحُلم).

كما أنها تُقدّم المراحل الهامة التي ساهمت في نحت مسار التكوين النفسيّ للشخصيّة، وفي سبيل ذلك تسعى - دون قصد بالطبع - لأن تُقدّم صورة لتطورات الشخصيّة، وتحوّلاتها من الحبّ إلى الكراهية، والقوة إلى الضعف، والإقبال على الحياة إلى الانسحاب منها، والمرح إلى الاكتئاب.



الرسائل وإشكالية النوع

تنتمي الرسائل إلى كتابات الذات (الأدب الشخصي)، وفي ظني هي أصدق كتابات الذات جميعًا، فقد اعتبر مؤرخو السيرة الذاتيّة أنها أصدق الأنواع تعبيرًا عن الذات، لما أرجعوه إلى طبيعة الميثاق السّير ذاتي، الذي يتضمن اعترافًا صريحًا بأن المكتوب بالضمير الأنا يعود إلى المؤلف الخارجي، وهو ما صاغوه عبر هذه المعادلة التي تنص على تطابق الهويات الثلاث: المؤلف، الراوي، الشخصيّة، فإن كثيرًا من كُتّاب السير الذاتية - مع إقرارهم بالميثاق السيري - خرقوا الميثاق، وتغاضوا عن أشياء - اعتبروها غير مهمة - بالحذف تارة، وبالتعويل على عاملي الزمن والنسيان تارة ثانية، ولم يفصحوا عن ذواتهم الحقيقية، بما في ذلك السير التي أُعتبرت نموذجًا للسيرة الذاتيّة الخالصة، مثل اعترافات القديس أوغسطين، واعترافات جان جاك روسو.

فمعيار الصّدق هو الذي ينسب الكتابة إلى السّيرة الذاتيّة الخالصة، وهو معيار غير متوفّر في كثير من الكتابات التي تنتمي إلى السيرة الذاتيّة لاعتبارات خاصة بذات المؤلف نفسه، وأخرى خارجيّة تعود إلى السنّ، والذّاكرة التي تعمد إلى الاختيار والانتقاء في سرد الأحداث.

لكن على خلاف ذلك تعتبر الرسائل أكثر

الأنواع صدقًا والتصاقًا بالذات، فعامل الذيوع الذي كان سببًا رئيسًا في تغاضي كتاب السيرة عن أمور شخصية في كتاباتهم، غير متحقّق في الرسائل، فطبيعة الرسائل التي هي - في أصلها الظاهر - حديث مع غائب، منحصرة بين شخصين لا ثالث لهما، ولا تستهدف النشر والذيوع بعكس السيرة الذاتية والأنواع المحايثة بها كاليوميات والمذكرات وكتب الوقائع، وغيرها، فالأصل هو السّرية والكتمان، فهي في المقام الأول شخصيّة، لا تتجاوز المرسل والمرسَل إليه، ومن ثمّ درجة الصدق والصّراحة والبوح تكون أعلى من مثيلاتها من سرديات الأدب الشّخصي الأخرى. وقد قيل إن "الحقيقة حول كاتب ما يجب أن يُبحث عنها في مراسلاته، وليس في أعماله. فالأعمال - في أحيان كثيرة - ما هي إلا قناع" فكما يقول إ. م. سيوران "يمثّل نيتشه في أعماله أدوارًا، فيتقمص دور القاضي والنبي، ويهاجم الأصدقاء والأعداء، ويتموقع بغرور في قلب المستقبل. في المقابل، يشتكي من أنه شخص بائس ومريض، وإنسان تعيس، على العكس من تشخيصاته القاسية وتنبؤاته، التي هي حقيقة مجموعة خطابات لاذعة" [26].

لا يخفي كاتب الرسائل هويته (اسمه العلم) أو حتى يستعير ضميرًا يعمد إلى إحداث مسافة بين الذات الساردة وذات المؤلف، فطبيعة شكل الرسائل قائمة على وجود طرفين دائمًا حاضرين في الرسالة، المرسِل الذي يزيّن خاتمة الرسالة باسمه أو بأحد حروفه، والمرسَل إليه الذي يتوجه إليه الخطاب مباشرة منذ بداية الرسالة، وهي في أغلبها ذوات حقيقية واقعية، تعود إلى شخصيات لها مرجعياتها، باستثناء رسائل قليلة من مجهولين. يحدث فيها تغييب الاسم العلم للراسل عن عمد، كما سنرى في رسالة المجهول الذي كان يوقع باسم "فاخرة هانم" إلى الأديب إبراهيم عبدالقادر المازني، مستغلاً حالة الحرمان العاطفي التي كان يشعر بها الأديب.

وبالنسبة إلى بنية الرسائل، فهي بنية مميزة، إذْ تعتمد شكلاً يحضر فيه المرسل والمرسَل إليه، وبينهما موضوع الرسالة، كما عادة تستهل بصيغ تتفاوت بين عزيزي وصديقي وحبيبي وأمّي الغالية، وغيرها من صيغ تتغيّر وفقًا لطبيعة العلاقة بين المرسل والمرسَل إليه، وما ينتابها من تغيرات، فمثلاً في رسائل نابليون إلى جوزفين هكذا تبدو صيغة الخطاب: (إلى المواطنة بونابرت، شارع شانترين، رقم 6، باريس. حرية - جيش إيطالي - مساواة، من مقر القيادة العامة، 5 فلوريال، السنة الرابعة من الجمهورية الفرنسية، واحدة ولا تتجزأ. القائد العام لجيش إيطاليا، إلى صديقتي العذبة). ثم بعد ذلك إلى جوزفين، وأحيانًا يشير إلى مكان تواجدها، هكذا: إلى جوزفين في ميلانو، إلى جوزفين في جنوا، إلى جوزفين في بولونيا، إلى جوزفين في باريس.. إلخ.

وقد انتهى هذا ببعض مُحلّلي الخطابات إلى الاهتمام بصيغة الخطاب، على نحو ما فعلوا مع خطابات شيشرون، فوضع بيس (pease) حجر الأساس في معرفة عبارات التحية في الخطابات بشكل عام، فيذكر أن الرومان قد اعتادوا أن يبدؤوا خطاباتهم بصيغة ثابتة تتمثل في ذكر اسم كاتب الخطاب في صيغة الفاعل nominativus ، يتبعه اسم المرسل إليه في حالة القابل dativus، ويلي اسم المرسل إليه عبارة التحيةsalutem dicit (يقول تحياتي/يرسل تحياتي) التي كانت في كثير من الأحوال يتم إغفالها أو كانت تُكتب مختصرة.، وفيما يتعلق باسم المرسِل والمرسَل إليه فكان يكتب إما كامًلا بأجزائه الثلاثة:praenomen اسم الأب"، و: nomen "اسم الشخص"، و: cognome "اسم العائلة"، أو كان كاتب الخطاب يكتفي بجزء أو بجزأين من الاسم" [27].

كما يتكئ الخطاب السردي في الرسائل على الضمير الشخصي المتكلّم الأنا، فلا مجال لاستخدام ضمير الغائب، أو غيره من الضمائر التي يلجأ إليها الكاتب كحيلة للاختفاء، كما يحدث في السيرة الذاتية أو رواية السيرة الذاتية، وهذا الاتكاء يحيل إلى سرد ذاتي فضمير المتكلم كما يقول بنفنيست "يحيل دائمًا إلى الشخص الذي يتكلم، والذي ندركه من فعل كلامه نفسه"[28]، فالتصاق الأنا المتكلم الراوية بالمؤلف لا مجال فيه للشك، على عكس أنواع أخرى قد لا يشترط أن تكون الأنا عائدة على المؤلف الخارجي، فالسارد يصبح "شخصية في محكيّه" [29].

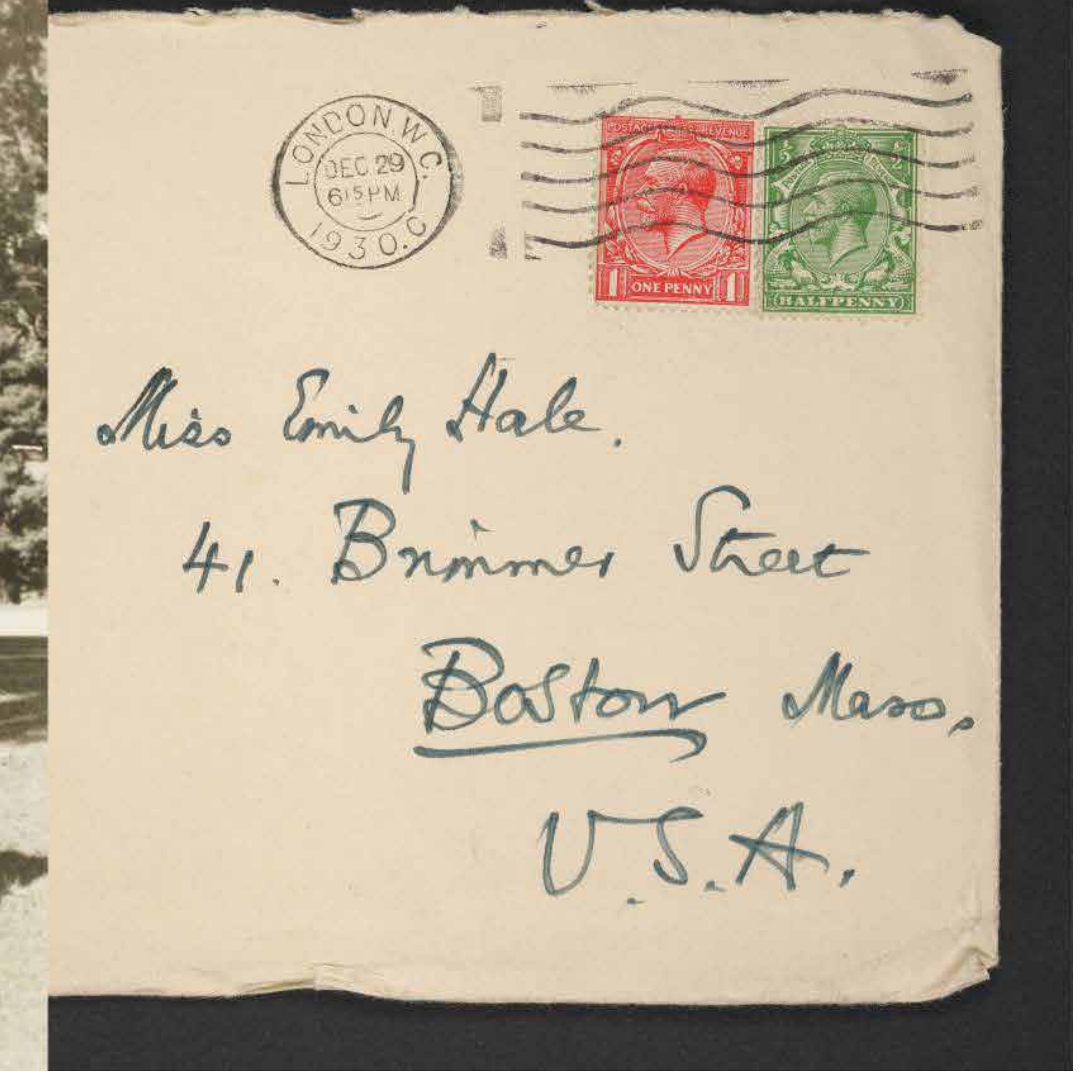
فكرة التراسل قائمة على تبادل الرسائل بين طرفين: المرسل والمرسَل إليه، وفعل الاستجابة للرسالة من المرسَل إليه، عنصرٌ مهمٌ، في ديمومة الرسائل وعدم انقطاعها، ومن ثمّ نجد إلحاحًا مِن المرسِل للمرسل إليه، على ضرورة الإسراع بالردّ على رسالته، ففرويد يُحذّر خطيبته "لا أريد أن تبقى رسائلي دائمًا دون ردّ، وسأتوقّف فورًا عن الكتابة إليك إذا لم تجيبيني"، والسبب عنده لأن "الحوارات الأحادية

الأبدية التي لا يصحّحها أو يغذيها المحبوب تنتهي إلى أفكار خاطئة حول العلاقات المتبادلة، وتجعلنا غريبين عن بعضنا البعض، عندما نلتقي مجدّدا ونجد أشياء مختلفة عن تلك التي كنا قد تخيلناها، من دون أن ترقى لدينا إلى درجة اليقين".
إذا كان فرويد حذّر من أن تصبح الرسائل أحادية، أي من طرفه، فإن نابليون بونابرت استشاط غضبًا بسبب الإهمال من زوجته ومعشوقته جوزفين، التي كانت شحيحة الرد، منصرفة عنه إلى الصالونات والحفلات؛ لذا تتوالى صيحاته وثوراته – في رسائله – بسبب تأخّر الرسائل فيقول في إحدى رسائله "جوزفين: لم تصلني منك رسالة منذ الثامن والعشرين..."، ومرة ثانية "كل البُرُد تصلني دون أن تجلب لي رسالة منك... عندما تكتبين لي، بكلمات قليلة، لا يدل أسلوبك على مشاعر عميقة" [30]، تصر جوزفين على تجاهل الرد على رسائله، وفي المقابل يزداد غضبه، ويبدأ إحدى رسائله هكذا "منذ شهر لم أستلم من صديقتي الطيبة إلا رسالتين، كل واحدة منهما مكوّنة من ثلاثة أسطر فقط؟ هل هي منشغلة؟ ألا تحتاج للكتابة إلى صديقها؟ مذ ذاك ألا تفكر فيه، العيش من دون التفكير بجوزفين سيكون بالنسبة لي الموت والعدم" [31]. وعندما تتمادى في عدم الرد، يستعطفها برسالة رقيقة قائلاً "ألن تكتبي لي من الآن فصاعدًا، ألن تفكري بصديقك الطيب، أيتها المرأة القاسية! ألا تعلمين أنه دونك، دون قلبك، دون حبك، لا توجد سعادة أو حياة لدى حبيبك" [32].
ولأهمية الرسائل اعتنى بها مؤرخو الأدب ونقاده – قديمًا وحديثًا – على اختلاف كُتّابها؛ سياسيين، أدباء، فنانين، قادة عسكريين.. إلخ، فجمعوا ما وصلت إليهم أيديهم، في كتابات منفردة تارة، أو في كتابات مجمّعة تارة ثانية، ومن هذه الكُتب التي احتوت على العديد من الرسائل "رسائل البلغاء" [33] وهي الرسائل التي عني بجمعها محمد كرد علي (1876 – 1953)، والكتاب يحتوي ما عُرف من رسائل لـ"عبدالله بن المقفع من الأدب الصغير والأدب الكبير وغيرهما، وما لعبدالحميد بن يحيى الكاتب من الرسائل والنتف والحكم، وعلى الرسالة العذراء في موازين البلاغة، وأدوات الكتابة لأبي اليسر إبراهيم محمد بن المدبر ورسالة أبي حسن علي بن منصور الحلبي المعروف بابن القارح، إلى أبي العلاء المعري، وملقي السبيل للمعري، ورسالة رشيدالدين الوطواط فيما جرى بينه وبين الزمخشري ومنتخب من عهد أزدشير في السياسة، وكتاب الأدب والمروءة لصالح بن جناح الربعي، وكان غرض تجميع هذه المنتخبات من الرسائل كما يقول محمد كرد علي في مقدمة الطبعة الأولى التي صدرت عام 1326هـ، هو إفادة الطلاب بكلام "أئمة البلاغة من أهل القرون الأولى"، ويستهل كتابه بعبدالله بن المقفع وعبدالحميد بن يحيى، لأنهما "كاتبان بليغان يصح أن يدعيا واضعي أساس الإنشاء العربي، وناهجي طريقة الكتابة المرسلة".
يُقسّم الكتاب إلى قسمين؛ الأول يقصره على ابن المقفع وعبدالحميد الكاتب، ويبدأ منتخباته لابن المقفع بسيرة موجزة عن نشأته وحياته، وعلاقته بالحكّام، ثم يبرز أهم إسهاماته في التأليف والترجمة، وبعد ذلك يختار بعضًا من كتاباته، ويقوم في الهامش بتوضيح ما التبس من معانٍ، لتسهيل الفهم على القراء. ويولي اهتمامًا كبيرًا بابن المقفع، فيشغل حيزًا كبيرًا من الكتاب، كما إنه لا يكتفي بما أورده من نصوص اختارها من كتبه، وإنما يُذيّل هذا بحِكَم لابن المقفع، ثم رسالة ابن المقفع في الصحابة، وبعد أن ينتهي من ابن المقفع يورد رسالة لعبدالحميد الكاتب في نصح ولي العهد، وأورد الرسالة مباشرة على عكس ما فعل مع ابن المقفع الذي قدم لسيرته وحياته ودخوله الإسلام ثم زندقته وغيرها من أمور شخصية عنه. ويورد رسالة عبدالحميد إلى الكتاب التي جاء فيها "أما بعد حفظكم الله يا أهل صناعة الكتابة وحاطكم ووفقكم وأرشدكم فإن الله جعل الناس بعد الأنبياء والمرسلين صلوات الله عليهم أجمعين، ومن بعد الملائكة المكرمين أصنافًا، وإن كانوا في الحقيقة سواء، وصرفهم في صنوف الصناعات وضروب المحاولات أسباب معاشهم، وأبواب أرزاقهم فجعلكم معشر الكتاب في أشرف الجهات أهل الأدب والمروءات، والعلم والرزانة. بكم تنتظم للخلافة محاسنها، وتستقيم أمورها، وبنصائحكم يصلح الله للخلق سلطانهم ويعمر بلدانهم، لا يستغني الملك عنكم ولا يوجد كاف إلا منكم فموقعكم من الملوك موقع أسماعهم التي بها يسمعون وأبصارهم التي بها يبصرون وألسنتهم التي بها ينطقون وأيديهم التي بها يبطشون، فأمتعكم الله بما خصكم من فضل صناعتكم... إلخ" [34].
أما القسم الثاني، فيعنونه بـ "الرسالة العذراء" في موازين البلاغة وأدوات الكتابة كتب بها أبواليسر إبراهيم بن محمد بن المدبر، ثم يعقبها برسالة ابن القارح إلى أبي العلاء المعري، ويذكر مصدر الرسالة، بقوله "ظفرنا بهذه الرسالة في خزانة كتب أستاذنا الشيخ طاهر الجزائري كتبه أبوحسن علي بن منصور الحلبي المعروف بالقارح إلى المعري، فأجاب عنها هذا في رسالة خاصة سماها 'رسالة الغفران' طبعت بمصر سنة 1321 هـ – 1903م، في مطبعة هندية. ثم يعرف بابن القارح. وفي هذا القسم يعرض لأوجه الشبه بين أبي العلاء وشوبنهاور، من خلال رسالة 'ملقى السبيل'، وهي رسالة ألفها المعري في الطور الأخير من حياته ومن عزلته وانقطاعه (حوالي سنة 430هـ)، ويصف أسلوبها بأنه يشابه "الخطب البليغة ذات الفصول القصار التي كان يلقيها خطباء العرب كسحبان ووائل الباهلي وقس بن ساعدة وعامر بن الطفيل وأمثالهم بأسواق الجاهلية" [35].
وهناك كتاب "أشهر الرسائل العالمية من أقدم الأزمنة إلى الوقت الحاضر" [36]، والذي ترجمه محمد بدران في جزأين، وقد ضمّ 128 رسالة – مُنتخبة – لأشهر الرموز التاريخيّة منذ قبل الميلاد حتى القرن العشرين. ويقدّم المؤلف – فيه – لنا تمثيلات مختلفة لأشهر الرسائل، دون أنْ يقصرها على نوع محدّد، بل شملت ما يصف العواطف من حُبٍّ واستعطاف، وما يُعنى بالحادثات الهامّة التي غيّرت مجرى التاريخ، أو بالشخصيات البارزة التي كان لها أعظم الأثر في هذا العالم؛ ملوكًا كان أصحابها أو فلاسفة أو رجالَ دينٍ، رجالاً أو نساءً، شيبًا أو شبابًا.
جوهر هذه الرسائل يُلقي ضوءًا ساطعًا على أهم حوادث تاريخ الإنسانيّة: كبداية المسيحيّة والنهضة الأوروبيّة، والثورة الأميركيّة، والثورتيْن الفرنسيّة والروسيّة، والانقلابيْن؛ النازي والفاشي، وأيضًا على حياة العلماء الأعلام مثل دارون وهكسلي ومدام كوري.
وقد تأتي الرسائل كتهديدٍ صريحٍ واستخفافٍ بالخَصم، كما في رسالة دارا الثالث إلى الإسكندر، وهو يصفه فيها "باللّص الذي جمع حوله طائفة من اللصوص أمثاله، واتخذ طريقه إلى بلادنا" ويطالبه صراحة بأنْ "تُغادر من فورك المكان الذي تقدمتَ إليه"، وما إن وصلت رسالة دارا إلى الإسكندر، حتى أثارت غضبته وكاد يقطع رؤوس حامليها، لولا رجال حاشيته الذين هالهم الأمر، فرجوه أن يعفوا عنه، فأجابهم إلى طلبهم، وكتب إلى دارا قائلاً "ألا فاعلم أني عقدتُ النيّة على لقائك في

ميدان القتال، وها أنذا سائر إلى بلادك، مُقِرٌّ بأني خادمُ الله، ضعيف ذليل، أتضرع إليه وأستغفره وأمجده" [37].
نفس الشيء نراه في رسائل أورلين إمبراطور الرومان وهو يأمر زنوبيا ملكة تدمر بأن تستسلم هكذا "عليكِ أن تُسلِّمي المدينة" بل يأمرها - هي وأبناؤها - بالرحيل حيث المكان الذي "أرتضيه لكم ويرتضيه مجلس روما الموقر" [38]، وهو ما قابلته الملكة بسخرية وتحدٍّ قائلة "ما من شك في أنك ستُبَدِّل يومئذ لهجتك" [39].

رسائل الاستعطاف

ومن الرسائل ما يكون استعطافًا بطلب العفو والصفح، فأجريبنا أم نيرون (وهي التي أعانته على اعتلاء عرش الإمبراطورية الرومانية في عام 54 ق. م، بدل برتنكس الوارث الشرعي) كتبتْ إليه تستعطفه، مُنكرة لتهمة الخيانة التي ألصقتها بها محظيته، وأن يعفو عنها، فراحت تُذكّره بأمومتها "لقد حملتُك في رحمي... وغذيتُكَ بدمي"، ومرة ثانية "ألستَ تعرف يا ولدي ما تنطوي عليه قلوب الأمهات كلهن من حب لأبنائهن؟ إنه حب لا تحده حدود" [40]. الغريب أن نيرون لم يتأثّر بدفاع أمه عن نفسها فأمر بإعدامها.
وهو ما حدث مع مدام دي ستال، عندما أرسلت إلى نابليون بونابرت، فبعد أن كتبت رواية بعنوان "دلفين" 1902، والتي أثارت صدمة عنيفة في الأوساط الأدبيّة في باريس لما حوته من آراء جريئة في الدين والزواج والسياسة، قرر نابليون - بعدها - نفيها بعيدًا عن باريس فأرادت أن تفوّت الفرصة عليه، فسافرت إلى ألمانيا، ثم عادت - مرة ثانية إلى باريس - وحصلت على إذن من الحكومة الفرنسيّة بالإقامة على بعد ثمانية عشر ميلا من باريس، إلا أنها كانت تتسلّل ليلاً إلى باريس تتجوَّل في شوارعها خلسة تحت ضوء القمر، ولما كتبتْ كتابها الثاني "كورن" 1807، أثار غضب نابليون وكتب ينتقدها، وأمر بنفيها من باريس، فأرسلت إليه رسالة ترجوه أن يلغي أمر نفيها، وقد وصفت الحياة التي تحياها في ظل المنفى بأنها "حياة لا تطاق"، ومن ثمّ راحت تتوسّل إليه وتصفه بأنّه "سيد العالم، ومولاي، وجلالتك"، فخاطبته قائلة "إن الذين تغضب عليهم يا مولاي يلقون المهانة في أوروبا بسبب هذا الغضب" [41] ومع هذا فلم يأذن لها بالعودة، بل تمّ إتلاف كتابها عن ألمانيا.
ومن الرسائل ما يكشف عن عقيدة فلسفيّة ومبادئ لصاحبها، ففي رسالة الفيلسوف "سينكا" إلى "لوسليس" الفيلسوف الأبيقوري، مبادئ فلسفة سينكا الخُلقية التي تبحث في الأسفار والصحة والدين والعلوم والموت ومباريات المصارعين، والرّق وغيرها. ومما جاء في رسالته "يسرّني ما حدثني به بعض القادمين من عندك، وهو أنك تعيش مع عبيدك معيشة الصديق مع الصديق، قد يقول الناس 'إنهم عبيد' كلا أيها الرفاق عبيدا! كلا: إنهم أصدقاء مُنزّهون عن الزهو والصَّلف".
كما أنه لا يجد غضاضة في جلوس الرجل مع عبيده على المائدة. بل يسخر ممن يظنون في الأمر ما يشينه ويحط من قدره. فعنده أن الذين يُسمُّون عبيدًا "خلق أمثالكم" متساوون في كل شيء "فتبسم لهم السماوات التي تبسم لكم، ويتنفسون الهواء كما تتنفسون، ويحيون كما تحيون، ويموتون كما تموتون"، وينتهي إلى قوله "عاملوا مَن هم دونكم كما تحبون أن يُعاملكم من هم فوقكم" ويوجه بأن يجب أن يُقدِّر الناس بأخلاقهم، لا بما يؤدونه من أعمال؛ ذلك أن الأخلاق يكسبها الرجل نفسه، أما الأعمال التي يؤديها، فإن الظروف هي التي تخلقها له".
وقد تكون الرسائل بمثابة كاميرا توثّق ما حلّ بالبلدان من دمار وخراب، فسان جيروم في رسالة بعثها إلى صديق يشهد اضمحلال روما وسقوطها واصفًا الأحوال هكذا "لقد نزلت بنا في هذه الأيام مصائب تقشعر من هولها الأبدان، فقد ظلت دماء



الرومان عشرين عامًا كاملة تُراق كل يوم في طول البلاد وعرضها من القسطنطينية إلى جبال الألب، واجتاح البلاد القوط والألانيون والهون والوندال" ونراه يتحسر على ما آلت إليه المدينة وقد سادت العالم من قبل، فغدت "أسيرة في يد الأعداء، يجتاحها القحط، ويموت أهلها من الجوع".
من الرسائل التراثية التي كانت بمثابة تقرير لحوادث التاريخ وتسجيل لأحوال البلاد والعباد في تلك الفترة، المراسلات الخاصة بابن سناء المُلك والقاضي الفاضل البيساني، وهي الرسائل التي جُمعت في كتاب "فصوص الفصول وعقود العقول"، وهي مراسلات بين القاضي السعيد إلى القاضي الفاضل، والكتاب يعد وثيقة تاريخيّة وأدبية لعلميْن من أعلام ديوان الإنشاء في القرن السادس الهجري.
الرسائل بقدر ما تكشف عن جوانب خفيّة في شعر ابن سناء المُلك فإنها في الوقت ذاته تكشف عن معنى القوميّة العربيّة ممثلاً في وحدة الجهاد بين مصر والشام ضد الغزو الصليبي، ووحدة الفكر والانتماء للقومية العربية، وهو اتجاه يسبق ما شاع عن ساطع الحصري، كما أن الرسائل لم تقف عند الشأن السياسي وآرائهم فيما يحدث من نكبات للأمة العربية وكيفية مقاومتها، وإنما يتطرق لقضايا أدبية ونقدية مثل التراث والمعاصرة، والطبع والصنعة والسرقات الأدبية وكذلك آراؤهما في شعر

أبي تمام وابن الرومي والبحتري وابن المعتز وابن رشيق وغير ذلك من مسائل عديدة طرحتها المراسلات.

رسائل العشاق

لا تخلو كتب الرسائل من رسائل تُخلّد قصص الحب والعشق، فكما يقول الكاتب الكندي جان ماري بوبار «إن حُبًّا دون رسالة هو حب لا يمكن أن يكون»، ومن هذه الرسائل رسالة هلواز وبيتر أبلار، الذي هو سليل الأُسَر الشريفة الموسرة في فرنسا في العصور الوسطى، كان قد حصّل من العلم ما لم يُحصِّلهُ غيره من أبناء الأشراف، فهو أستاذ للمنطق في جامعة باريس، وواحد من كبار رجال كنيسة نوتردام، أما هلواز فكانت فتاة في التاسعة عشرة من عمرها من إحدى مدارس الأديرة، جاءت إلى بيت عمها لتستمع إلى محاضراته الشيّقة في باريس، وأُعجب بها أبلار، وأشاد بجمالها وصفاتها في رسالة لأحد أصدقائه، حتى أنه يظهر مقاومته لسهم كيبوبيد قائلاً "لقد حاولتُ عبثًا أن أتجنَّبُه (الحب)، وأنا فيلسوف ولكن هذا الحب العارم استبَدّ بعقلي فغَلَبَ على حكمتي، وكانت سهامه أقوى من منطقي واستدلالي".

ومن أثر هذا الحبّ لم يقدر على أن يعيش من غير أن يراها، وظلا يلتقيان، وطلب الزواج منها، إلا أنها رفضتْ خشية أن تقضي هذه الخطوة على منصبه في الكنيسة، وكانت تردّد أمامه - في محاولة لإثنائه عن فكرة الزواج بها - "أليس الحب أقوى على ربط قلبينا من الزواج؟" وأمام إصراره على الزواج رضخت، وتزوجا وسافرا إلى باريس، فعرف فلبرت (عمها) فثار ثورة عارمة، بل وحرّض جماعة من السّفلة والأشرار فهاجموه في بيته، وبتروا بعض أعضائه، وفرّ أبلار إلى باريس وطلب منها أن تذهب إلى الدير.

ولم يجدا خلاصًا لهذا العذاب إلا بالرسائل التي كانا يتبادلانها، فتكتب له بعدما قضى الوشاة بينهما بالفراق قائلةً "إلى أن تحين هذه الساعة فكّر فيّ ولا تَنْسَني، وأذْكُرْ حُبي ووفائي، وأحبني أنا حبيبتك، وأعزني أنا طفلتك وأختك وزوجتك، وأذْكُرْ أني ما زلتُ أحبك، وإن كنتُ أحاول أنْ أتجنّب حبك"، فرّد عليها أبلار في وحدته ومن كوخ الغاب الذي يعيش فيه معزيًّا ما سببه لها من آلام قائلاً "أريد الآن أن أجفّف هذه العبرات التي تحدّرت من عينيك... وسأمزج حزني بحزنك، وأسكب دم قلبي بين يديك" ويكشف لها عمّا يعانيه بسبب هذا الفراق "ولقد بعدت عن شخصك لكي أتجنّب لقائك كما أتجنب الأعداء، ولكني لا أنفك أبحث عنك في أعماق نفسي، وأستثير خيالك في ذاكرتي، وأستعين بمختلف الوسائل المقلقة المزعجة لكي أناقض نفسي وأفضح سري، فأنا أبغضك وأنا أُحبك فيا للعار الذي يجللني من كل صوب" [42].

ثمّ تتخذ الرسائل طابعًا آخر بعد هذه الرسالة، فيعتنيان بالأمور الفلسفيّة والدينيّة، وتارة تطلب منه أن "يضع بعض القواعد لهداية الراهبات، وإرشاد الناس إلى أسلوب في الحياة خاص بالنساء وحدهن...." وتارة أسئلة واستفسارات عن العقائد الدينيّة، حتى أن أبلار حرص على أن تكون آخر رسالة له خطابًا "في الرهبنة والعفة والزهد والسكون"، وعند وفاة أبلار طلب أن تُسلّم جثته لهلواز، وبعد اثنتين وعشرين سنة من موته دفنت هلواز إلى جواره في مقبرة (بير - لاشيز) وكتب على قاعدة رخامية "هنا تحت حجر واحد يرقد مؤسّس هذا الدير الأب أبلار، ورئيسته الأولى هلواز، وهما اللذان جمع بينهما الدرس والعبقرية والحب والزواج المشؤوم والتوبة، وما نرجوه لهما الآن من سعادة".

وقد تكشف لنا الرسائل عن عشاق يتخفُّون في ثياب سَاسةٍ وقادةٍ عسكريين، وكُتّابٍ وفنانين، وطُغاةٍ، فمن نابليون بونابرت وبيرون وبيتهوفن واللورد نلسون، إلى جوزيف غاريبلدي. وهي تدل - في نسقها المضمر - على أن هؤلاء القادة لا تُسليهم المعارك عن معشوقاتهم، ولا تصرفهم ويلات الحرب وأهوالها عن الاستجابة لخفقان القلوب، فالسُّلطان سليمان القانوني بعد أن وَقَعَ في هيام جاريته خُرّم سلطان (الفتاة الروسيّة روكسلانا) وهو على أعتاب معركة جديدة يُرسل لها متغزلاً قائلاً "يا عرش محرابي، وثروتي، وحبي، وضوء قمري. صديقتي الأعز، خليلتي، جوهر وجودي، وسلطاني. الأجمل بين كل الجميلات، ينبوع وقتي، ... سأغني مدائحك دائمًا".

وبالمثل نابليون بونابرت القائد العسكري لم تشغله فتوحاته ومعاركه عن أن يُظهر عشقه ودلاله لمحبوباته، مرة "جوزفين" ومرة الكونتيسة "ماري لوسكا" التي كان يتوسّل إليها. ويقرُّ المؤرخون أن نابليون كتبَ أو أملى ما بين 55 و75 ألف رسالة، ما طُبِعَ منها تقريبًا 41 ألف رسالة، وقد خصّ جوزفين برسائل متعدِّدة، منذ أن عرض عليها صداقته، وظل متمسّكًا بحبّه لها مع ما كان يحيط به من أخطار في المعارك، ومنذ أن رآها وكانت أرملة في الثانية والثلاثين من عمرها، تعلّق بها وظل حبّه لها مسيطرًا علي حياته، ولم تنقطع رسائله إليها رغم أخطار الحرب وشؤون الحكم، فقد أوحت لنابليون - كما يقول - "بحُبّ سلبَ عقلي، فلا أستطيع الأكل ولا

النوم ولا العناية بالأصدقاء ولا الاهتمام بالمجد، وحتى النصر نفسه لا أقدره إلّا لأنه يدخل السُّرور عليك، وملأت قلبي حبًّا لا حدَّ له…"، ومن شدة حبه لها، يرسل إليها وهو على الجبهة رسالة بتاريخ (3 شباط 1796)، قائلاً "ما شربت كوباً من الشاي دون أن ألعن العظمة والطموح اللذين اضطراني إلى أن أكون بعيداً منك ومن روحك الوثّابة التي أذاقتني عذوبة الحياة. إنّ اليوم الذي تقولين فيه إن حبك لي قد نقص هو اليوم الذي يكون خاتمة حياتي".

مرة أخرى يرسل إليها رسالة مظهرًا ضعفه من جراء هذا الحب الذي عصف به، وشغل عقله حتى في مهامه الجسام "لم أمض يوماً واحداً دون أن أحبّك، ولا ليلةً واحدة دون أن أعانق طيفك".

وقد تخلّى نابليون وهو القائد السكري صاحب الانتصارات في المعارك عن جِدّه وصرامته العسكرية في رسائله، فكان عاشقًا يغضب لأن المحبوبة لم تُرسل إليه رسائل ردًّا على ما أرسل، فيقول: "لستُ أُحبّكِ مطلقًا، بل إني أمقتُكِ، إنكِ فتاة خبيثة سمجة حمقاء"، ويبيّن سبب ثورته وغضبه قائلاً "إنكِ لا تكتبينَ إليّ، إنكِ لا تحبينَ زوجكِ، وأنتِ تعرفينَ ما تدخِلُه رسائلُكِ من السرور على قلبه". ومع شدّة معاناته معها بسبب إهمال رسائله، ونزقها، حتى إنه كان يطالبها "هلّا نزلت من عليائك… وتجشمت بعض المشقة من أجل عبدكِ"، كان خاضعًا لها فلم تنقطع عادة مراسلتها وهو يتنقل من بلدٍ إلى بلدٍ، ففي كلِّ بلدٍ كانتْ هي حاضرة يبثُّهَا أشواقه، وفقده لها، ورغبته في اعتصارها بين يديه، ولثمها، ويقرِنُ حبّه للنساء الطيبات الوفيات الحسان "لأنهن يشبهنك كما يقول لها" [43].

كما تفضح الرسائل مكنون النفس، فبيتهوفن الذي كان متحفظًا في موسيقاه، يفرض على نفسه أشدّ القيود كان على العكس تمامًا في رسائله، إذْ كان يُطلق لنفسه العنان، ويتدفق شعوره كالسيل، فيقول لجيليتا حبيبته "إن حُبّكِ لي عظيم ولكنّ حبي لكِ أعظم، فما أشقى الحياة من غير أن تكوني معي". ومرة ثانية يبعث إليها قائلا "أنا الآن في فراشي، ولكن أفكاري تحوم حولك يا حبيبتي الخالدة، وهي آنًا أفكار سارة، وآنًا حزينة" حتى إنه يختار "إما أن أعيش كُلّي معكِ، وإما ألا أعيش أبدًا"، ومرة أخرى "إنّ حُبّكِ ليجعلني أسعد الناس وأشقاهم معًا" ولا يخجل من أن يعترف بأن الحب أذله "فما أكثر ما ذرفت من الدمع اليوم وأمس شوقًا إليكِ أنتِ أنتِ حياتي كُلّي الوداع حافظي على حُبّكِ لي ولا تشكّي قطّ في قلب مُحبكِ الوفي المخلص لكِ. فأنا لك أبدًا وأنت لي أبدًا وكلانا للآخر أبدا".

الرسائل مرآة صادقة لما يحدث في الدهاليز، فبقدر ما تفضح مكنون النفس وجموحها في الهوى، هي أيضًا تفضح تدخلات السياسة، وإملاءاتها على الكُتاب، فمثلاً اقترح بعض الأصدقاء على مدام دي ستال أن تكتب شيئًا عن مولد ملك روما ابن نابليون؛ كي تنال رضاه، إلا أنها أبت، وبالمثل فعلت الروائية البريطانية جين أوستن، عندما طُلِب منها أن تكتب رواية غرامية تشيد بأمجاد آل ساكس كوبرج، وتهديها إلى الأمير ليوبولد، على غرار روايتها الأولى "إيما" التي أهدتها للوصِيّ بناء على طلب أمين مكتبة الوصي بحجرات القصر، إلا أن هذه المرة جاء ردُّها مُفحِمًا ومؤدبًا "ولكني عاجزة عن كتابة القصص الغرامية التاريخيّة عجزي عن إنشاء الملاحم الشعرية".

وهناك رسائل تميط اللثام عن حوادث تاريخيّة مهمّة كحادثة الضابط ألفريد دريفوس، والتي كانت تنكيلاً بالمثقفين، فجاء خطاب إيميل زولا - الذي وصفه أناتول فرانس بأنه أكبر قوة دافعة في ضمير الإنسانية - كتسجيل لواقعة غيّرت علاقة



المثقف بالسلطة، كما كشفت - وهذا هو الأهم - عن وظيفة المثقف التي كرست لها أطروحات أنطونيو غرامشي وجوليان بندا وإدوارد سعيد، لتضع المثقف في مواجهة الأزمات وتُنْزله من برجه العاجي، ليمارس دوره الإصلاحي والتنويري. فأرسل إلى رئيس الجمهورية الفرنسية آنذاك رسالته الشهيرة التي عنونتها الصحيفة بـ"إني أتهم"، والتي حمّل فيها الكثيرين من المسؤولين الحكوميين وأعضاء المحكمة وآخرين عدّدهم بالأسماء في عريضته؛ مسؤولية إدانة دريفوس يطلب منه أن يرد على الناس إيمانهم بالعدالة الإنسانية [44]. وقد كان من نتائج هذه الرسالة أن سيق زولا إلى المحكمة بتهمة القذف الجنائي، كما تعرض زولا وأصدقاؤه المدافعون عنه لأشد أنواع الأذى من اعتداء الرعاع عليهم. وبعد سنوات وتحديدًا في عام 1899 استدعي دريفوس وهو معتل الصحة من جزيرة الشيطان، وصدر عنه "عفو عن جريمة الخيانة"، ثم بُرّئ كاملاً عام 1906، عندما عاد إلى الجيش وأعيدت إليه شارته العسكرية في نفس المكان الذي جرد فيه منها من قبل، والأهم أن زولا عاد

بعد ذلك إلى فرنسا ظافرًا.

وقد تكشف الرسائل عن معاناة المنفيين عن بلادهم وتوقهم إلى العودة إلى أرض المنشأ، فدانتي أليجيري حامل لواء الشعراء في العصور الوسطى أُبعد عن موطنه فلورنس عشرين عامًا، بسبب حلمه بدولة عالمية تقتسم السيادة على العالم مع كنيسة عالمية، فيرسل لصديق مجهول رسالة ردًا على رسالة يخبره فيها بأن عفوًا جرى، وعليه أن يستغله ليعود، إلا أنه رأى أن شروط العفو مجحفة تأنفها كرامته وعزته، فرد قائلاً "لن أعود إلى بلدي من هذا الطريق، فإذا كان ثمة طريق آخر، وجدته أنت نفسك، ثم وجده بعد ذلك غيرك، لا يثلم شرف دانتي ولا يشين سمعته، فإني لا أتردد في أن أسلكه ثابت الخطا (كذا) "[45].

يمكن أن تدرج رسالة الموسيقار العبقري بيتهوفن (1770 – 1827) لأخويه (كارل وجوهان) التي جاءت ضمن وصيته، ضمن الرسائل التي تكشف عن حوادث مهمة، فالموسيقار كشف في رسالته كيف تحدى الصمم، وتحايل عليه حتى يبدع أعماله الموسيقية التي شغف بها العالم، في الرسالة نراه يميط اللثام عن الكثير من جوانب شخصيته المبهمة لدى الآخرين، وهو ما كان له تأثير سلبي في تقييمه ومعاملته، وفيها يقول "يا من كنتما تحسبان أني إنسان عنيد أكره الناس، ما أظلمكما، إنكما تجهلان السبب الخفي، فإني منذ الطفولة كنت أحس أن نفسي وقلبي يتجهان نحو الخير، وكنت على استعداد دائم للقيام بأعمال عظيمة، لكن لا تنسيا أني منذ أعوام ستة أصبتُ بداء قاس زاده خطرًا عجز الأطباء، وقبلها ألفيتُ نفسي مرغما على العزلة قبل الأوان، بتجربتي المؤلة في فقدان السمع، لم أتجرأ يومًا وأقول للناس تكلموا بصوت عالٍ، صيحوا إني أصم، كيف أعترف وأعلن ضعف حاسة كان ينبغي أن تكون أقوى مما عند جميع الناس، وأيتها القدرة الإلهية إنك لترين من عليائك ذلك القاع السحيق في أعماق قلبي وتعرفين إنه عامر بحب الإنسانية والرغبة في عمل الخير يا شقيقي (كارل وجوهان) إذا انتهت أيامي، وكان طبيبي الأستاذ شميث لم يزل حيًّا، فالتمسا منه باسمي، أن يصف دائي وأن يرفق ذلك بصفحاتي هذه، فلعل الناس بعد موتي يصفحون عني على الأقل. أما إساءتكما لي، فأنتما تعلمان أني قد صفحت عنها منذ أمد بعيد، وكل ما أتمنى الآن، أن تكون حياتكما أيسر من حياتي، وأن تعفيا مما رزئت أنا به من متاعب. وأوصيكما أن تعلما أطفالكما الفضيلة فهي وحدها – لا المال – السبيل الحقيقي للسعادة، وإني أتكلم عن تجربة فالفضيلة كانت كل سندي في محنتي، وإليها وإلى (فني) يرجع كل الفضل في إنقاذي من الانتحار... وداعًا وليحب أحدكما الآخر» [46].

رسائل الصداقة

موضوع الصداقة قديم قدم الإنسانية، وقد أولع به الأدباء والشعراء والفلاسفة والعلماء – كما يقول إبراهيم الكيلاني في تقديم رسالة الصدق والصديق لأبي حيان التوحيدي – محاولين استكناه حقيقة هذه الرابطة العجيبة وتعريفها وتحديدها وتحليل روابطها ودوافعها ونشوئها ودوامها وفسادها، ومن ثم كثرت الرسائل التي تتناول هذه الرابطة، فها هو الجاحظ في رسالته عن الصداقة يولي قدرًا كبيرًا للصديق، ويؤكد أنه "شقيق روحك وباب الروح إلى حياتك، ومستمد رأيك وتوأم عقلك"، بل هم سند في الغياب "فإنهم جند معدون [لك] ينشرون محاسنك، ويحاجون عنك"، ولذا يوصى "من كان معروفًا بالوفاء في أوقات الشدة وحالات الضرورة، فنافس فيه واستبق إليه؛ فإن اعتقاده أنفس العقد" (الجاحظ: الرسائل السياسية)، ولئن كانت رسالة الجاحظ جاءت ضمن رسائله المتعددة، فإن أبا حيان التوحيدي (310 هـ - 414 هـ) أفرد لها كتابًا خاصًا، بعنوان "الصداقة والصديق"، وهو الشخص المكلوم بأصدقائه، ولم يذق من الناس إلا كل مرارة، فالناس عنده «سباع ضارية، وكلاب عاوية، وعقارب لسَّاعة، وأفاعٍ (جمع أفعي) نهاشة»، أما الصداقة فهي «للأسف مشوبة من الأزل بالحسد، مكدرة بالحقد مهددة دائما بالخيانة»، وهو الأمر الذي انعكس على رؤيته للصداقة، فتبدو رؤية تشاؤمية، فيبدأ كتابه بجملة تقريرية مفجعة "وقبل كل شيء ينبغي أن تثق بأنه لا صديق ولا من يشبه الصديق". كما أنه لا ينكر حالته النفسية وموقفه من الآخرين أثناء كتابته الرسالة فيقول "ومن العجيب والبديع أنّا كتبنا هذه الحروف على ما في النفس من الخرق والأسف، والحسرة، والغيظ، والكمد، والومد" ويكمل "فقد أمسيت غريب الحال، غريب اللفظ، غريب النحلة، غريب الخلق، مستأنسًا بالوحشة، قانعًا بالوحدة، معتادًا للصمت، مجتنفًا على الحيرة، محتملاً الأذى، يائسًا من جميع من ترى" [47].

الشيء المهم أنّ رسالة التوحيدي لم تأتِ مرة واحدة، وإنما هي كانت ممتدة طيلة فترة حياته "بدأها في سن الشباب، وانتهى من تأليفها في أواخر حياته"، ومن ثم فقد جاءت الرسالة انعكاسًا لظروف حياته، وكذلك تصويرًا لمجتمعه المضطرب، وإلى جانب هذا فهي متضمنه لبعض القضايا الفلسفية والأخلاقية التي كانت مثار جدل في هذا الوقت.

تدخل في هذا الإطار رسائل عبدالرحمن منيف، ومروان قصّاب باشي، التي حملت عنوان "في أدب الصداقة" [48]، وهي تحوي قصة صداقة سابقة على بدء الترسّل، كما يقول فواز طرابلسي في تمهيده، اشتملت المراسلات على ما يربو من 140 رسالة متبادلة بينهما، تبدأ من تاريخ 1990/06/12، مرسلة من عبدالرحمن منيف، من دمشق إلى مروان في برلين، انتهاء برسالة منيف أيضًا، وهي موقعة بتاريخ نهاية 2003. الرسائل بقدر ما كشفت عن كواليس الصداقة الخاصة بين الفنان والكاتب بكل تعرجاتها وأخطائها وعثراتها؛ حيث التقيا لأول مرة في باريس 1956، ثم بعد مرور 34 عامًا في باريس عام 1990، وطموحاتهما المشتركة، فإنه في الوقت ذاته تكشف عن هموم الفنان والكاتب، كما قدمت تقاطعات عن الحياة الشخصية لكليهما، لدرجة أن عبدالرحمن منيف يتخذ من هذه الأصداء التي يسترسل في ذكرها مروان، وهو يسرد عن نشأته وطفولته وعلاقته بوالده والفنون، وهجرته إلى دمشق، ثم

حنينه الجارف إليها، مفاتيح "في تفسير بعض الأمور والرموز التي كثيرًا ما تظهر اللوحات".

حافظت الرسائل على سمة الكتابة بخط اليد، على الرغم من ظهور تقنيات تواصل جديدة، كالفاكس والإيميل وقبلهما الهاتف، إلا أنهما أصرا على الاستمرار في كتابة الرسائل اليدوية وإرسالها بالطريقة التقليدية، أو مع بعض المسافرين من الأقارب والأصدقاء، وقد تبادلا في هذه الرسائل الأدوار، فأدى منيف دور الفنان، في حين أدّى مروان قصاب دور الكاتب، واشتغلت في جزء منها على مناقشات حول أعمالهما، حيث كانا يتبادلان الآراء فيما يفعلان؛ منيف فيما يكتب، ومروان فيما يرسم، أي كانت بمثابة محاورات فكرية بين الاثنين، فقد أثمرت هذه المراسلات على كتاب كتبه منيف عن مروان قصّاب باشي بعنوان "مروان قصاب باشي... رحلة الفن والحياة". تشتمل الرسائل على وصف لحالات منيف النفسيّة وطقوسه في الكتابة، وآراء شخصية وسياسية وفكرية وأدبية لمنيف. لا تعتمد بنية الرسائل على البوح والفضفضة الذاتية، بل ثمة باعث أو حافز آخر على البوح يتمثل في الأسئلة التي يطرحها الطرفان، وتكون الإجابة عنها بمثابة رحلة داخليّة في الذات وكشف أغوارها، وهواجسها، وبعض الأسئلة متعلقة بالفن.

من الرسائل التي تجمع بين المرثية والرسالة الفكرية رسالة النسوية سارة أحمد علي إلى لورين برلنت (1957 - 2021) منظرة الدراسات الثقافية والنسوية. الرسالة جاءت عقب وفاة لورين، وتبدو فيها سارة في حالة من الأسى على هذا الفقد الباغت فتقول "عزيزتي لورين:... عندما نفقد شخصًا ما، نفقد الكلمات التي كان يمكن أن نتشاركها في ذلك المستقبل الذي لن نراه. لا كلمات كي أصف شعوري وأنا ألفظ هذه الكلمات: ماتت لورين برلنت. أنّكِ ميّت. لا كلمات، لكن بلى، فالكلمات الغائبة هي كلماتٌ تتطلّع لشيء ما، تصلنا بأحدٍ ما. ما زلتُ غير قادرةٍ على التصديق. لو أن التصديق يتمهّل قليلاً، خُذْ وقتَك لتصل، خُذْ وقتَك. كان حضوركِ مرشداً لي، كمَعلمٍ، كتلك الشجرة المميّزة في قوامها، أو ذاك البرج الذي ترينه وأنت قريبة منه أو بعيدة عنه، فيتيح لك أن تعرفي وجهتك، يدلّك على الطريق. أشعر بأنّي بلا وجهة، بلا بوصلة، من دون وجودك هنا. لستُ أعرف طريقي".

تبدو الرسالة من مناسبتها رسالة رثاء، لكن مضمون الرسالة يكشف عن دلالات أخرى تضمرها معاني الرثاء، فهي تستعيد رسائل الصداقة التي كانت رائجة في الأدب العربي، وتأثير هذه الصديقة الغائبة كداعم معنوي (الحياة التي نفختها في كل أعمالي)، وأيضًا تأثيرها (علميًّا) في صديقتها، والأدوار التي لعباها معًا، فهي تعترف "أنا مدينة للورين برلنت وأسئلتها حول متى تصبح الأعراف أشكالاً، تلك الأسئلة التي كانت مصدر إلهام في أعمالي"، فتجمع الرسالة بين الذاتي والفكري؛ إذ تتقاطع الذاتان، وتقدم سارة أحمد وهي تستعرض لجوانب من علاقتها الشخصية بلورين تقاطعت لسيرتيهما الفكرية والذاتية؛ فاستعرضت لأبرز المحطات الفكرية في حياة برلنت، وتتحدث عن أسلوبها في الكتابة الذي أخذت منه الكثير، فلا تزال كلماتك ترشدني. أنا ممتنّة لها كلّها. يكفي أن أقرأ عدداً قليلاً منها حتى أعرف أنها كانت كلماتكِ. لديك أسلوب لا يشبه أسلوب أحد آخر، جمل حادّة ذات خليط عجيب، حادّة ومبهمة، تأتيكِ وتفلت منك في آنٍ معاً. بارعة أنت في التقاط التفاصيل، تدوزنين الجمل وسط الضوضاء والتشويش والفوضى كي تسمعي فرادة نوتة، حادّةٍ، واضحة حتى الموت. وجدتِ في مادة الحياة اليومية أدوات عدّة للتفكير، تقلبين الأشياء على رأسها، تنظرين إليها من نواحٍ مختلفة، كي تُضيء أو تلمع، أو تنظرين إلينا من نواحٍ مختلفة، كي نُضيء أو نلمع. لا أعرف أحداً ولم أقرأ لأحد بهذه القدرة على شرح صعوبة تَخلّينا عن الروابط العاطفية، حتى لو كنّا نحن من يمتلك الأدلّة على خلل تلك الروابط ونحن واعيات في الآن نفسه لإمكانية إعادة ترتيب الأشياء، لجعل الزلة بدايةً لقصة أخرى، في الوقت الذي نتخبّط فيه، ونواجه ما لا يرقى، بل لن يرقى إلى أن يصبح حدثاً".



كما تعدد صفاتها الفكرية، فهي لديها القدرة على "الاهتمام بالآخرين"، وحدة الانتباه التي كانت تسبب لها قلقًا، وتصفها بأنها منظرة الحب، والفقدان والعلاقات التي تنتهي، ثم تشير إلى نقاط التلاقي بينهما، حيث كانت نقطة اللقاء فضاء الدراسات النسوية والكويرية، الذي كان جامعًا لعوالم تقاطعية، وأكثر اتساعاً لمفاهيم كالسعادة، والحبّ، والحميمية، والرغبة، والانفعال، والشعور. وتشير إلى دوريهما في تبديل هذه المفاهيم التي كانت فهمها محصوراً بالفرد والحيّز النفسي، فحررتاها إلى الحيّز العام، فكما تقول سارة أحمد في رسالتها، صرنا "نتحدّث عن الحياة الاجتماعية للمشاعر، عن قدرتها على تطبيع بنى سياسية واجتماعية، عن صعوبة التعرّف على عنفها المُضمَر، عن إمكانية اللجوء إلى القطيعة مع تمثّلاتها سبيلاً للتحرّر" [49].

رسائل العائلة

تعددت رسائل الأدباء فمنها الرسائل الشخصية العائلية، على نحو ما فعل أنطوان تشيخوف بعد رحلته إلى الشرق الأقصى عام 1890، بعنوان "رسائل إلى العائلة" [50]، فإلى جانب ما كشفته الرسائل عن علاقته بأفراد أسرته؛ أمه وإخوته وزوجته وأصدقاء كثيرين. فإنها أظهرت ولعًا شديدًا من تشيخوف بالأماكن والمناظر الطبيعية، وقدرة هائلة على وصف العادات والتقاليد والتنوّع السُّكّاني في البلاد التي كان يمرُّ بها، فكتبَ عن اليهود والبولنديين الفارين من الإقصاء، وكذلك التتار وسهول سيبيريا، وتضمنت الرسائل اعترافه لأخته بأنه يكتب من أجل المال. وهناك أيضًا رسائل الشاعرة سيلفيا بلاث إلى أمها، والتي تسرد فيها علاقتها بالشاعر تيد هيوز، منذ أن ارتبطت به، وتنامي علاقتهما، إلى الشكوى منه بتعدّد علاقاته، وقسوته بضربها وإيذائها البدني، وهو ما جعل جزءًا من رسائلها تذهب إلى طبيبتها النفسية التي تُتابع حالتها.

وما يندرج تحت رسائل العائلة رسائل دوستويفسكي [51]، فكثير من الرسائل موجهة إلى أمه "ماريا" التي كان يرتبط بها بعاطفة شديدة، وأبيه ميخائيل الذي كان يصف له فيها تقدّمه (هو وأخوته) في الدراسة، ومنها رسائله إلى أخيه ميخائيل؛ إذْ كانت تربطه به علاقة وثيقة، وعندما حُكم عليه بالأشغال الشّاقة في سجن سيبيريا، كتب إليه واصفًا شعوره المرعب بارتقاب لحظة المصير، ثمّ بعد خروجه من السجن ونجاته كتبَ إليه يصف شعوره بالحريّة، وكيف أنّه لم يفقد الأمل، فكما يقول له "الحياة موجودة في داخلنا وليس في العالم الخارجي".

وأهم شيء نقله لأخيه هو أنه – في السجن – اكتشف روسيا؛ «وبالأخص الشعب الروسي. وأزعم أني أعرفهما الآن أكثر من أي شخص آخر»، بالإضافة إلى رسائله إلى زوجته الثانية "آنّا جريجوريفنا" التي كان يخاطبها بملاكي الحبيب! وكان يجتهد في إظهار مدى ولعه بها، ولا يخجل وهو يظهر أمامها ضعفه، وشقاءه بسبب المقامرة، بل وصل به الأمر إلى تعهده إليها بالإقلاع عن هذه العادة، وهو ما حدث بفضلها، لذا نراه يصفها في رسائله الحميمة بأنها "مساعدتي المخلصة وسلواي"، ويعتذر لها عمّا سببه لها من عذاب فيقول "هل تسامحيني على كل العذابات والانفعالات التي سببتها لك؟ آه، ما أشد احتياجي إليك" [52]، كما يعترف لها بمكانتها وحبه المتين لها فهو بعيدًا عنها يشعر "بالكآبة المؤلمة" قائلا "وها أنا مقتنع يا آنيّا أنني بعد اثني عشر عامًا لا أحبك فقط، وإنما مُتيّمٌ بك وأنك سيدتي الوحيدة" [53].

وهناك رسائل مقتضبة إلى أبنائه: لوبوف التي كان يناديها بـ"ليليا"، وابنه فيودورف وكان يناديه بفيديا. رسائل دوستويفسكي مرآة حقيقة لحياته الشخصية بكل آلامها وأفراحها، فتعد رسائله سجلاً اجتماعيًّا يكشف عن أوضاعه الاجتماعية والاقتصادية، وأزماته الصحيّة البدنية، وأيضًا النفسية بسبب شغفه بلعب القمار، وكذلك مشروعاته الأدبية، فكانت رسائله إلى زوجته أشبه بتقرير يوميّة عما يفعله، وما سيفعله، فيطلعها على كل أحواله وظروفه ودخله ومصروفاته واتفاقاته على أعماله، وما تحصل منها.

وما يدخل في رسائل العائلة رسائل أنطوان غرامشي، والتي حملت عنوان «رسائل السجن: رسائل أنطوان غرامشي إلى أمه 1926 – 1934» وقد صدرت نسختها الأولى في عام 1947، في ستة مجلدات تحوي 32 دفترًا، وفي هذه الرسائل يأتي حضور الأم غير مباشر باستخدام الضمائر العائدة عليها، وفيها يُسلّط غرامشي الضوء على حالة الافتقاد التي كان يعيشها، على الرغم من مراوغته عبر اللغة في إظهار النقيض حيث رباطة الجأش، وقدرة التحمُّل، حمّل كثيرًا من الرسائل برسائل طمأنة لأمه عن أحواله داخل السجن، فهو بحالة جيدة، كما يسرد لها عن عاداته داخل السجن، من قراءة وكتابة. ومحاولته التكيف مع هذا الوضع الجديد عليه، فينقل لها وقائع المحاكمة والسجن اللذين يتردد عليهما، كما تتضمن الرسائل همًّا كبيرا منه لأفراد العائلة (الأم، الإخوة، الزوجة، والأولاد)، فهو دائم السؤال عنهم.

ومن رسائل العائلة رسائل نيتشه إلى أمه وأخته، وفي رسالته إلى أخته، لا نراه يتحدث أو يستفسر عن أمور عائلية وأسرية، وإنما يخاطبها كشخص يبثه أحزانه وآلامه من التغيرات التي طرأت على علاقته بأصدقائه، فنراه متبرمًا من خيانة الأصدقاء وتخليهم عنه، وهو ما يعكس حالة الوحدة التي صار عليها، وما انتابه من مشاعر تمزج بين الحنق على هؤلاء الأصدقاء، واللوم عليهم، والنفور من الصمت المجبر، في حين أن لديه الكثير مما يستحق قوله، ومما جاء في الرسالة "أين هؤلاء الأصدقاء القدامى الذين كُنت أشعُر معهم في السنوات الماضية أننا متقاربين كُلياً؟ والآن يبدو لي أنني كُنت أنتمي إلى عالم مُختلف، عما هو الآن. ويبدو لي أننا أصبحنا لا نتكلم نفس اللغة! أشعُر أنني أصبحت غريبًا ومنبوذًا، أتنقل بينهم هُنا وهُناك ولا أجد أيّ من كلماتهم أو اهتماماتهم يثير شغفي. أصبحتُ صامتًا



لأن لا أحد منهم يستطيع فهم حديثي. إنه لأمر رهيب أن تلتزم الصمت بينما لديك الكثير لتقوله".

ويستمر في تساؤلاته ورفضه الوضع الذي آل إليه فنراه يتساءل في استنكار "هل خُلقت لحياة العُزلة أو لحياة لا أستطيع فيها التحدث مع أحد؟ عدم المقدرة على تبادل أفكاري مع الآخرين، أسوأ وأفظع أنواع العزلة لي على الإطلاق. الاختلاف عن الاخرين هو أقسى وأفظع من أيّ قناع حديدي يُمكن للفرد أن يُعزل بداخله".

تندرج رسالة فرانز كافكا إلى والده (رسالة إلى الوالد) [54] ضمن رسائل العائلة، لكنها تختلف نوعًا ما عن مضامين رسائل العائلة، فكافكا كتب الرسالة إثر خلاف مع أبيه بعد رفض زواجه من صديقته "يورلي فوريتسك"، والرسالة هي واحدة من أهم الرسائل التي تكشف – في أحد جوانبها المهمّة – عن توتر العلاقة بين الأب وابنه، وصعوبة المواجهة وجهًا لوجه؛ لذا اضّطر لكتابة الرسالة عوضًا عن المواجهة، فيستحضر فيها جميع عذابات الطفولة التي لا يمكن تخطيها، وإن كان روجيه جارودي في – واقعية بلا ضفاف (1961) – يخالف آراء أخصائي التحليل النفسي الذين رأوا في الخلاف بينه وبين أبيه "تجسيدًا مسبقًا لكل خلافاته التالية"، وإنما يرى أن النزاع مع الأب "يلخص ويضاعف من توتر علاقاته بالمجتمع" فالأب في نظره "صورة مصغرة للمجتمع (الرأسمالي) الضاغط الذي يدفع إلى الإحساس بالغربة ويخنق شخصية الإنسان" [55]، لذا كانت الرسالة – عنده – تعرية لنموذج الأب المستبدّ القاسي؛ الأب سارق الطفولة والأحلام، ومن هنا كان تأثيرها أشبه بمحاكمة تنتهي إلى قتل الأب على الورق، وفيها يُفنِّد أسباب الشّقاق بين الطرفين، ويبدأها هكذا "أبي الحبيب.. لقد سألتني مؤخرًا: لماذا أزعم أنني أخاف منك؟ وكالعادة لم أدرِ بماذا

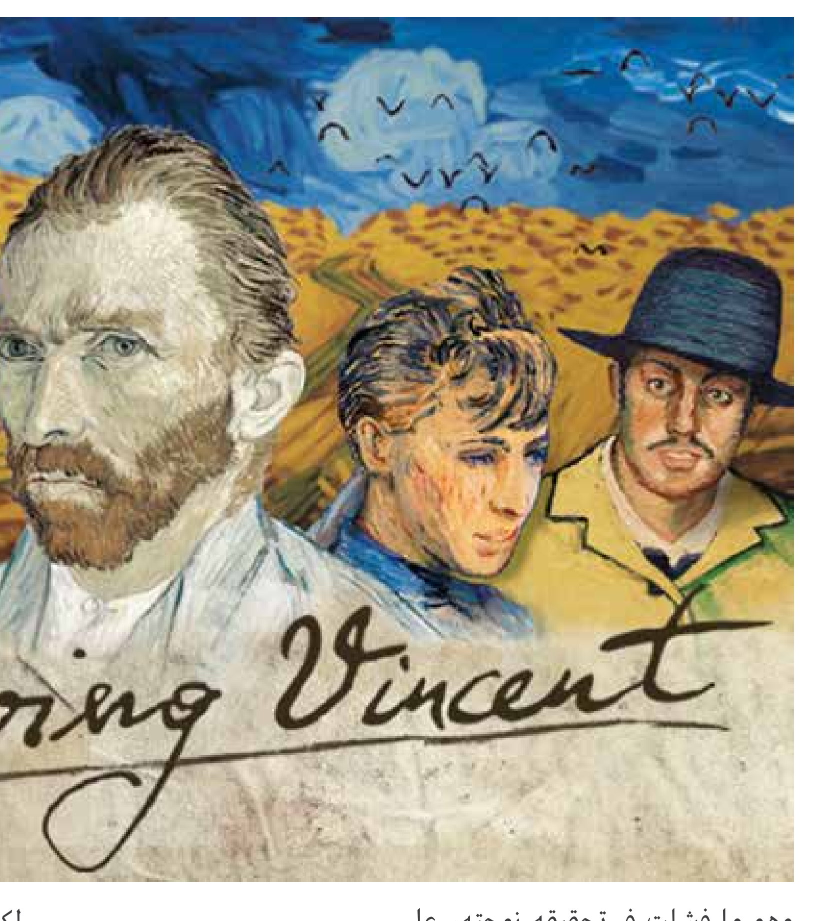
أجيبك. تارة بسبب الخوف الذي يعتريني أمامك، وتارة لأن الكثير من التفاصيل متعلِّقة بحيثيات ذلك الخوف، بحيث لا يكون بوسعي لملمة شتاتها في الحديث معك ولو جزئيًّا. وإنني إذ أحاول هنا أن أجيبك خطيًّا، فإن كل ما أقوم به لن يكون سوى محاولة مبتورة، وذلك لأن الخوف وتبعاته يصدانني عنك حتى في الكتابة، ولأن جسامة الموضوع تتعدى نطاق ذاكرتي وإدراكي" [56].

ويعيب عليه افتقاده للتشجيع، والشعور بالأمان، وهما ما افتقدهما منه فكما يقول "لعل ما كان يعوزني هو القليل من التشجيع، القليل من الحنان، القليل من إيضاح معالم طريقي. لكنك بدلاً من ذلك رحت تصور لي، عن حسن نية طبعاً، أنه يتوجب عليّ سلوك طريق آخر. غير أني لم أكن صالحاً للقيام بذلك الأمر. كنت أتلقى منك تشجيعاً حين أقوم – على سبيل المثال – بتأدية التحية العسكرية ثم أسير 'معتدل مارش'! إنما لم أكن جندياً واعداً، أو تشجعني وأنا آكل بشراهة، أو حتى وأنا أعب الجعة، أو وأنا أردد خلفك أغانيَ لا أفهمها، أو وأنا أردد أقوالك وعباراتك مثل ببغاء.. " [57].

إلى آخر الرسالة التي كانت محاكمة من قبل الابن لأبيه، حيث انتهى به الحالة من جراء هذه المعاملة إلى كما يقول "أصبحت أتجنب كل ما يذكر بك من قريب أو بعيد" [58]، لذا ينهى الرسالة بتوقيع "فرانز" في إشارة إلى تجرده من أيّ عاطفة نحوه.

تخصص الدكتورة سامية محرز (حفيدة الشاعر إبراهيم ناجي) في كتابها "إبراهيم ناجي: زيارة حميمة تأخرت كثيرًا" فصلاً بعنوان "هومة وسومة" للرسائل المجهولة بين الشاعر إبراهيم ناجي وزوجته (سامية جدة المؤلفة)، وهي عبارة عن 28 خطابًا مؤرخة [59] بين عامي 1928 و1929، جاء بعضها بالفرنسية والبعض الآخر بالعربية، كشفت الرسائل – في أحد جوانبها – عن تطور وفتور العلاقة بين الشاعر وزوجته من حبيبة يصفها في الرسائل بـ: سومة الحبيبة، سومتي الصغيرة والحبيبة، سومتي العزيزة جدا، والعزيزة سومة الحبيبة، وقلبي، وغيرها من صفات كان يبدأ بها رسائله إليها، إضافة إلى غزلياته الرقيقة داخل الرسائل على نحو "أقبلك وأعانقك، وأقولك لك إني أحبك، أحبك، أحبك!، إلى حالة من الجفاء والملل بسبب برود العلاقة بينهما، فكما يقول لها "ولكني يا سومة متضايق وعندي سأم مريع، سأم كم أنك لا تعطيني من نهارك شيئًا من التفكير، وسأم من قلة الشغل وكثرة المصاريف في هذا الوقت الشنيع" [60]، وهو ما كان سببًا في بعض "جرائم ناجي الصغيرة Small crimes " من علاقات حب وقع فيها الكاتب مع بعض الملهمات.

الرسائل تكشف عن مرحلة مهمة من مراحل حياة الشاعر، وصراعه بين الطبيب والأديب، ومواجهاته/أو صراعاته مع البيروقراطية التي دفعته إلى الاستقالة، بسبب سلب حقه، كما تكشف عن الحالة المادية المتعثرة التي كان عليها الكاتب، فيصف في رسائله مصادر دخله، وطرق توزيعه، ومعاناته الشديدة من أجل إحداث التوازن بين احتياجاته الشخصية (شراء الكتب) وتلبية حاجيات أسرته، في ظل إسراف زوجته، كما كان يتهمها. الرسائل كشفت الجانب الخفي من حياة شاعر الأطلال، وحالة العوز التي كان فيها؛ العوز المادي وكذلك العوز العاطفي، وهو ما فشلت في تحقيقه زوجته، على الرغم من مد يد العون إليها، كي تكون كما أرادها، ولكن أبت ألا تشاطره مشاريعه وأفكاره وقراءاته.







رسائل الوصل

ومن الرسائل ما يكشف عن عاطفة للأبناء، على نحو رسائل "مدام دي سيفنيه" لابنتها، فالرسالة فيها من العاطفة الجيّاشة ما يجعل الدموع تقطر من العين عند القراءة، فتقول فيها "أي مكانٍ أذهب إليه ولا أراك، فإن صورتك أمامي أينما ذهبت، في البيت، وفي الكنيسة، وفي الحديقة سواء، تكلمني كل بقعة أذهب إليها عنك، إن قلبي يناديك طيلة الوقت، ولكن عبثًا؛ فما إلى رؤيتك من سبيل، بيني وبينك ستمئة ميل، فلا أستطيع أن أناديك لجانبي. وإن أدمعي لتسح وما أستطيع لكفّها سبيلًا، وإنني لأعرف أن البكاء ضعف، ولكن ما أحسب أن عطفي نحوك شيئًا طبيعيًّا وحقًّا، وبذلك لا أستطيع أن أكون قوية، إنني أرجو منك ألاّ تذكري ضعفي هذا ولتحترمي دموعي الوارفة، لأنها منبعثة من قلب بك وبحبك ممتلئ" [61].

تختلف رسائل ناظم حكمت الشاعر التركي عن رسائل غرامشي، فمع أن كليهما مصدره واحد هو السجن، وأيضًا غايتهما واحدة، فقد سعيا إلى النقب والاتصال بالخارج بواسطة حبل جيني مؤلّف من الكلمات، إلا أن رسائل ناظم كانت مرسلة لآخر يقطن نزيلاً في السجن، هو الأديب أورهان كمال. الرسائل تؤرخ للفترة التي قضاها في سجن بورصة، بتهمة الانتماء إلى الشيوعيّة، وكان قد ضاق ذرعًا بـ"احتباس الإرادة" كما أسماها. تناول في الرسائل اليوميّ داخل السّجن. تظهر الرسائل شكوى ناظم من السجن وشعوره بأنهم تركوه كي يتعفن، ومحاولاته لرفع الظلم عنه بكتابة الكثير من العرائض الموجهة لرئاسة الوزراء وغيرها، لكن دون جدوى.

وهناك رسائل الحب المتبادلة بين الكتاب ومعشوقاتهم كرسائل كافكا إلى ميلينا، ونابكوف لفيرا، وألبير كامي لماريا كزاريس، ودوستويفسكي لزوجته، وصباح الدين علي – الكاتب التركي – لزوجته عليّة. فكافكا يَظهر في "رسائل إلى ميلينا" عاشقًا ولهًا، "مجروح القلب" [62] أو الضعيف ببعدها، كما وصف نفسه لها في إحدى رسائله، فخلافًا للصورة المألوفة عنه، وقد برر في كتابه "ما لا يدرك كله: النساء" أن الفتيات في حياة كافكا كانت وسيلة شائقة للهرب من تأثير سلطوية الأب، ذاك القاسي والبغيض، هيرمان كافكا الذي كان يحتقر موهبة ابنه الأدبية، ومن ثم "فقد بحث الكاتب في العالم الأنثوي عن قوة موازنة للفحولة الأبوية المستبدة" [63]، وعلى أيّ حال فإننا نعثر في الرسائل على شخص آخر، متفائل يرى الجمال حوله في تجواله وينعكس كذلك على داخله، وتتسرب الأفكار بعد جولاته في الطبيعة في مخيلته بتدفق وسلاسة. وأيضًا صورة العاشق القلق على محبوبته، وإلى جانب هذه الصورة التي بدا عليها كافكا، ثمّة إيجابية تتمثل في إمكانية روحه للمعايشة في الواقع والافتتان به إلى هذا الحد.

لا تقف الرّسائل عند تفاصيل الحياة الشخصية بينهما ومتابعة كتابات البعض، أو حتى ذكريات الطفولة كما سرد لها كافكا عن علاقته بالخادمة، أو تفاصيل رحلته إلى النمسا وما تعرض له من متاعب بسبب عدم وجود تأشيرة دخول، أو ما

تعلّق بتطورات مرضه، وإنما تتطرق إلى مسألة غاية في الأهمية وهي ديانة كافكا، فكافكا كان يهوديًا إلا أنه لم يكن صهيونيًا، وعلى ما يبدو في إحدى رسائلها إليه أفضت له بشكوكها، فجاء رده في رسالة بتاريخ (30 مايو 1920 – ميران) عنيفًا، حيث يصف تساؤلها بأنه أشبه بالمزحة كنوع من التخفيف من صدمتها، ويطلب منها ألا تكون قلقة بشأن هذه المسألة، ويحكي لها قصة كنوع من تخفيف حدة القلق. إلا أنه في نهاية الرسالة يطلب منها أن تكتب له عنوانها بخط مقروء لأنه بحس قلق اليهودي يشعر بأنه فقد إحدى الرسائل. ومرة ثانية يعود إلى الحديث عن الصراع الدائم بين اليهود والمسحيين وكأنهم حيوانات ضارية تودّ أن تودي بحياة الآخر. كما يحكي لها ما يتعرض له اليهود من كراهية وعنصرية، ومناداة البعض لهم بمجموعة الجربان، وما اعتراه من حالة نفور من المكان.

ومن رسائل العشق رسائل الشاعر الروسي فلاديمير نابوكوف إلى فيرا شلونيم (زوجته) ابنة تاجر الأخشاب التي حملت عنوان "رسائل إلى فيرا". وهي عبارة عن 287 رسالة، يحكي نابوكوف من خلالها عُمق العلاقات الأخطبوطيّة التي كوّنها في الأماكن التي رحل إليها، مرورًا بعلاقته بفيرا التي وصفها – في إحدى رسائله – بأنها "ملاكُه ذو الخُصل الشقراء"، وتارة يناديها "يا كل فرحتي، يا حبيبتي، يا حياتي… ما عدت أفهم شيئًا، كيف ألا تكوني معي؟ لقد اعتدت عليك بحث أشعر الآن أنا – دونك، دون روحك – إنسان ضائع وفارغ، لقد غيّرتِ حياتي إلى شيء مفعم بالنور والدهشة وألوان كألوان قوس قزح! لقد وضعتِ لمسة السعادة على كل شيءٍ، وباتَ معكِ كل شيء مختلفًا، لقد احترتُ: متى أحب عينيك أكثر؟ هل أحبُّ عينيكِ وهما مغمضتان أم وهما مفتوحتان؟" [64]، وما انتابها من عثرات عند اكتشافها علاقته بفتاة روسية صغيرة. فمثلما تقدّم الرسائل قصة عشقه لفيرا، فإنها على الجانب الآخر تُقدّم صورة أخرى لنابكوف أو سيد السرد الروسي، ومواقفه الدينيّة، والسياسيّة وعلاقاته بالمنظمات السّريّة التي سعت إلى احتضانه كالماسونيّة أو المخابرات البريطانيّة.

في رسائل صباح الدين علي لزوجته عليّة، ثمة فلسفة عالية تعكس رؤيته للحياة، وتصوره لكيفية معايشتها رغم ما تصيب الإنسان من أزمات وإخفاقات، فهي المدد والطاقة التي يستمد منها القوة لمواصلة المسيرة، فكما يصفها في إحدى رسائله "صداقتكِ العذبة ستجعلني أخط كتابات أقل يأسًا وأكثر ابتهاجًا" الرسائل أشبه بمرايا يواجه بها الكاتب ذاته، فكما يقول "أنا أريد أن أكون إنسانًا صالحًا، لكنني في الوقت ذاته، لا أنظر إلى السيئين باستغراب، ولا حتى أغضب منهم، لكن أدافع عن نفسي لو تعلق الأذى بي". فنظرته للحياة وما يجب أن تكون عليه مختلفة، فالإنسان – عنده – يرتقي بقدر مساعدته للآخرين وحبه لهم". كما أن أكبر السعادة تكمن في "مساعدة جميع الناس؛ القريبين منا والبعيدين عنا، والعمل على الإحسان لكل البشر".

رسائل ألبير كامي وماريا كزاريس

وهي الرسائل التي كشفت عنها ابنته كاثرين كامي، وقد تضمنت 865 رسالة متبادلة بين الكاتب الوجودي من أصل جزائري، والممثلة الفرنسيّة من أصل أسباني ماريا كزاريس (1922-1997). الرسائل أشبه بيوميات تُظهر الكثير من أوجه التعاون الفني بينهما، منذ أن تعارفا مع أوّل تعاون فني بينهما، فقد اختار كامي الممثلة الشابة ماريا لتلعب دور "مارتا" في مسرحية "سوء تفاهم" (بدأ التدريبات معها في السادس من تموز 1944)، وبعد ذلك اختارها لدور "دورا" في مسرحية "العادلون". تطورت العلاقة بينهما بعد لقائهما، ومع تعدّد اللقاءات، وهو ما كان يعتبره كامي "مصادفات قدرية"، إلا أن ماريا كانت ترى من خلال العراقيل بينهما أن" فُرض [عليهما] حب ممزق".

تبادل الاثنان الأوصاف التي تشي بعمق العلاقة بينهما فهو يصفها بأنها "قديسته الصغيرة المتلهفة"، و"الراحلة الهائمة"، و"شاطئه"، في حين اعتبرت ماريا، كامي "رفيقها في المعركة"، و"أميرها الجميل المنفى"، و"حبيبها المجنون"، و"مصدر معرفتها"، ونتيجة توطُّد العلاقة بينها كشف لها ألبير من خلال مراسلاته عن اختناقه وكربه، وحكى لها عن حياته الزوجية، وعن زوجته فرنسيس المصابة بالانهيار العصبي، وشعوره هو باللاجدوى والوحدة، وملله من الحياة، أما هي فتناولت تفاصيل حياتها الفنية وتسجيلاتها الإذاعيّة وأفلامها السينمائيّة، وأخبار أصدقائها، وسردت له تفاصيل رحلاتها الفنية إلى روسيا وأمريكا والجزائر، كما اشتملت الرسائل على اهتماماتها الثقافية وقراءتهما والكتب والشخصيات التي أثرت فيهما.

ومن الرسائل كتاب "فرناندو بيسوا – رسائل ونصوص"، وهو كتاب يكشف عن العوالم المتعدّدة للشاعر البرتغالي، وتوجهاته السياسيّة، ويحتوي على



الرسائل التي كتبها باسمه أو بأنداده لأمه وبوحه لها مما يعانيه من اضطراب واغتراب بسبب الرحيل المتوالي لأصدقائه، وكذلك رسائله إلى حبيبته أوفيليا كويروز، فهو العاشق الحسيّ، وخوفه من استمرار العلاقة، والصراع الذي شملها وصولاً إلى النهاية التي انتهت إليها قصة الحب بعد حالة الملل التي تسربت إلى أوفيليا بعد مرور عام دون أن يتوّج الحب بالزواج.

وهناك رسائل الشاعر والكاتب الأميركي بول أوستر إلى الكاتب الجنوب إفريقي جون. إم. كوتزي بعنوان (هنا والآن)، وهي الرسائل التي شغلت الفترة ما بين 2008 و2011، ترصد تأملاتهما في عالم الصداقة والزواج والكتب والمكتبة في ضوء تطورات المستقبل، واستبدال صور الكتب بصورها الإلكترونية، وتسليع الرياضة والتقدّم إلى أرض الشيخوخة، وعن إسرائيل وموقفه (أي كوتزي) مِن الذين انتخبوا نتنياهو. وما يدخل في رسائل الأصدقاء رسائل يونج إلى فرويد، فالرسائل المتبادلة تكشف الاحترام المتبادل بينهما على الرغم من التفاوت العمري الظاهر (فرويد في الخمسين، ويونج في الثلاثين)، وصولاً إلى الخلافات الفكريّة التي عصفت بهذه الصداقة، وحولتها إلى عداوة.

الرسائل النقدية

لم تقف رسائل بعض الأدباء على تبادل الأخبار، ورصد لحوادث تاريخية أو أدبية، وفقط بل ثمة رسائل ضمت إلى جانب هذا، تقديم مطارحات أدبية ونقدية بين الكتاب، ونقاشات علمية صريحة



في فنون مختلفة، ومن أشهر المراسلات التي تمثّلت لهذا، الرسائل المتبادلة بين الألوسي والكرملي (السيد شكري الالوسي والأب أنستاس ماري الكرملي) وهما علمان من أعلام العراق، وقد تناولت الرسائل المتبادلة بينهما مناقشات في شؤون ثقافية متنوعة: اللغة، التاريخ، التراجم، الخطط، البلدان، الأدب، العقائد، الكتب المخطوطة والمطبوعة، الحضارة، التراث الشعبي، وغير ذلك من موضوعات، وتبدأ الرسائل في سنة 1900، من بغداد، ويستهلها هكذا "بعد إهداء سلامي عليه، وتقديم ما يستحقه من احترامي بين يديه، أعرض إلى الحبر بل القاموس والبحر، أني قد راجعت ما عندي من كتب التفسير في قصة قوم هود النبي عليه السلام، فلم أرَ للأصنام المذكورة في الكتاب الفرنساوي ذكرًا ولا خبرًا، بل المذكور في قصصهم أنهم قد فشوا في الأرض كلها وقهروا أهلها، وكانت لهم أصنام يعبدونها، وهي: صداء وصمود وهباء، فبعث الله تعالي إليهم هودًا عليه السلام نبيًا، وهو من أوسطهم نسبًا وأفضلهم حسبًا. فأمرهم بالتوحيد والكف عن الظلم، فكذبوه وازدادوا عتوًا وتجبرًا، ولم يؤمن به إلا القليل..." [65]. على هذا المنوال تسير الرسائل، جميعها تأتي كتلقٍّ لكتابات وقراءات، بها بعض الإشكاليات، فيعمد إلى البحث والتنقيب عله يزيل الشك والشبه ويصحح الخطأ، ففي رسالة محمود شكري الألوسي بتاريخ 5 شباط 1901، يقول "حضرة الفاضل ومجمع الفضائل دام مجده وعلا سعده: راجعت كثيرًا من سجّلات كتب إسلامبول، فرأيت فيها كتبًا في الألحان موفقة للمقصود والمأمول،..." ويأتي الرد عليها من أنستاس الكرملي" إلى من له دائم شكري بلساني وفكري محمود شكري أفندي: أما بعد: فإني لا أزال في انتظار الرسالة في الموسيقى التي قلتم عنها إنها موجودة في التكية الخالدية، أما الرسالة التركية فقد أخذتُ منها ما أخذتُ، وأنا لكم من الشاكرين. حفظكم الله من شر كل سامة، ومن كل عين لامة". وفي إحدى الرسائل التي تظهر المناقشة العلمية لإحدى المسائل النحوية، يرسل الألوسي رسالة إلى الكرملي قائلا "أيها الفاضل عبارة عن كل من الأديبين صحيحة، وباب التنازع في العمل مشهور، وفي كتب العربية مذكور ومسطور، غير أنه مما لا يخافكم، لا بد أن يكون بين العاملين ارتباط بالعاطف مطلقًا....". ثم يورد الدليل له من مغنى اللبيب. وهناك رسالة يفرّق له بين المذاهب الشيعية: المتاولة والاثني عشرية، وغيرها من مسائل طرحت في الرسائل. الاستشهاد بهذه الرسائل للتأكيد أنها كانت أشبه بمساجلات علمية وفكرية بين علمين شهيرين.

كذلك تندرج "رسائل مي زيادة" التي صدرت عام 1951، تحت الرسائل الفكرية والنقدية؛ حيث توجهت برسائلها إلى كوكبة من أدباء عصرها، فبدأت بباحثة البادية، ثم جبران، ولطفي السيد، ويعقوب صروف، وأنطون الجميل وأسرة الريحاني، وجوليت طعمة دمشقية. كانت رسالتها إلى باحثة البادية قبل أن تتعرّف عليها، وإن كانت تعرفت عليها عبر مقالاتها التي تنشرها هنا وهناك، فتذكر لها سبب رسالتها بأنها عثرت "بالأمس على مجموعة من كتاباتك النفيسة، فانحنيت عليها ساعات طويلات فيها خيل إلى أنني أقلب صفحات نفسك المفكرة المتوجعة"، فعثرت على جراح عميقة ومن ثم كما ذكرت لها "وددت تقبيلها بشفتي روحي"، بالطبع تثني فيها على جهدها في إثارة قضايا المرأة التي غفل عنها الرجل التائه "في مهامه الاشتغال، فإذا كتب بحث في العموميات جال قلمه في الخصوصيات، فهو لا يستطيع البلوغ إلى نور الوجدان النسائي؛ لأنه يكتب بفكره، بأنانيته، بقساوته، والمرأة تحيا بقلبها، بعواطفها، بحبها" [66]، نراها في رسالتها تعرض في وقت مبكر جدًّا لحالة الإغفال التي يوليها الرجل لقضايا المرأة، وتكاد تحسم الأمر بأن الأولى بالكتابة عن المرأة هي المرأة نفسها، فكما تقول "علاتنا مستعصية، لا يشفيها إلا طبيب يعرفها. والمرأة بعلة جنسها أدرى فهي تستطيع معالجتها".

وتأتي رسالتها إلى جبران بعد صدور كتابه "الأجنحة المتكسرة"، فاتخذت من هذه الرواية مفتاحًا لإثارة قضايا مهمة متعلقة بالمرأة ألا وهي الزواج. فهي تقر في بداية رسالتها بعدم اتفاقهما بموضوع الزواج مع أنها تحترم أفكاره، وتجل مبادئه. نقطة الاتفاق الوحيدة بينهما أنها تشاركه في "حرية المرأة"، ومن ثم ترى "فكالرجل يجب أن تكون المرأة مطلقة الحرية بانتخاب زوجها من بين الشبان، تابعة في ذلك أميالها وإلهاماتها الشخصية"، وبهذا ترفض أن تكون المرأة تابعة في اختياراتها "للجيران والمعارف"، بالأحرى هي تستعرض لآرائها في مسائل المرأة وما يتعلق بحريتها، وكأنها ترى أنها حرية كاملة، حرية في اختياراتها، بل تضع عقدًا خاصًّا بالزواج، أهم شروطه "الأمانة"، وعندها الأمانة المعنوية تضاهي الأمانة الجسدية أهمية وشأنًا، وعند الزواج تتكفل المرأة بإسعاد زوجها، وإذا اجتمعت برجل آخر سرًّا، تعد "مذنبة إزاء المجتمع، والعائلة، والواجب"، فهي تستنكر أن تتخذ بطلة روايته "سلمى كرامة" لها صديقًا شريف النفس عزيزها، فتوجه سؤالها "فهل يصح لكل امرأة لم تجد في الزواج السعادة

التي حلمت بها وهي فتاة، أن تختار لها صديقًا غير زوجها، وإن تجتمع بذلك على غير معرفة من هذا، حتى وإن كان القصد من اجتماعها الصلاة عند فتى الأجيال المصلوبة" (رسائل مي: ص 17).

وفي رسالتها للطفي السيد، تدافع عن حق المرأة ومساواتها بالرجل، فهي تستنكر أن يُقام حفل التأبين لفتحي زغلول باشا، والذي ألقى خطابه فيه، دون أن يكون للمرأة نصيب، فمصر كما تقول تتألّف من رجالٍ ونساءٍ، يصيبها الاندهاش من حالة التناقض، كيف يسمحون للمرأة أن تذهب إلى الأوبرا لحضور الروايات التمثيلية، وتُستبعد من هذا الحفل. وإذا كان رأيهم أن المرأة "لا تفهم معاني التأبين كما يفهما الرجل" فالرد لديها جاهز "إننا اهتممنا بالخطب والقصائد اهتمامًا عظيمًا واستعملنا عند قراءتها ملكتي النقد والاستحسان"، تتخيّل الردود التي يمكن أن يرد بها على حجتها من قبل أن فتحي باشا "كان عالمًا مفكرًا وأن العلم والتفكير من خصائص الرجال" فتجيب بثبات "إن العالم الحقيقي والمفكر المخلّص هو ذاك الذي يكتب للرجال والنساء بلا تفريق، ويودّ أن تكون كتاباته هدىً ووحيًا لجميع أفراد الأمة". ورسائلها إلى يعقوب صروف، تأتي تأثرًا بما يكتبه في المقتطف، فتثني على الرجل علمه وثقافته، وأسلوبه، وروعة خياله. ومن أعجب الرسائل رسالتها إلى ساعاتها المفقودة، وكأنها مرثية عذبة لها في صورة غزل، فتقول "صورة مصغرة للكون، كذلك كانت ساعتي، مساحتها رمز للفضاء، دورتها مرسح (هكذا) اللانهاية، حدودها حدود الإمكان، علاماتها مقاطع الوقت الذي رتبه الإنسان، ساعتها مقياس الأعمال، دقائقها خوف من هجوم الرزايا لوفود الآمال، ثوانيها دقائق القلب.. من الثواني يتألف الزمان، ومن نبضات القلب تنسج الحياة نسجًا" (ص 27). كما توجه رسالة إلى الفتاة المصرية ناصحة وموجهة قائلة "الحياة أمامك، أيتها المصرية الصغيرة، ولك أن تكوني فيها ملكة أو عبدة: عبدة بالكسل، والتواكل، والغضب، والثرثرة، والاغتياب، والتطفل، والتبذل. وملكة بالاجتهاد، والترتيب، وحفظ اللسان، والصدق، وطهارة القلب والفكر، والعفاف، والعمل المتواصل".

وهناك من الرسائل ما لا تكتفي بتسجيل ما هو شخصي فقط، بل تتناول وجهات النظر في أعمال بعضهما البعض، وبقدر ما تمثله هذه الرسائل من كشف عن الذائقة النقدية للكُتّاب، التي لم يجهروا بها كتابة على الملأ، فإنها في الوقت ذاته كانت بمثابة تقديم صورة لحالة الغيرة والمنافسة بين الأدباء، وهو الأمر الذي تطلب من بعضهم توجيه سهام النقد، والتقليل من شأن بعض الأعمال، لشعوره أن الصداقة تجاوزت هذا الإعجاب والتقدير إلى "الشعور بالتنافس والغيرة".

وأشهر الرسائل التي تمثّل لمثل هذه الصورة، رسائل الأديبين الألمانيْن توماس مان (1875 – 1955) وهرمان هيسّه (1877 – 1962)، فقد جمعت بينهما صداقة من طراز مختلف، على الرغم من التباين الكبير بينهما على مستوى التكوين الاجتماعي (توماس مان ابن التقاليد البرجوازية، أما هرمان هيسّه، فهو زاهد رومانسي متمرد)، وأيضًا على مستوى الأفكار والأسلوب (الأول محافظ على التقاليد الكلاسيكيّة في الكتابة، والثاني ثائر متمرد، مستهتر بالبناء الشكلي للرواية)، انتابها الكثير من التقلبّات والصراعات، وصلت بسبب السياسة إلى منعطف خطير بين الطرفين. أغلب مراسلاتهما تناولت نتاجاتهما الإبداعيّة، وآراء بعضهما البعض فيما يكتبون، وبدأت المراسلات ما بين الاثنين في مطلع نيسان من العام 1910، حيثما أرسل توماس مان إلى هيرمان هيسّه يشكره على نقده لرواية "السمو الملكي"، معتبرًا هذا النقد هو "الأفضل بالنسبة [له]"، وبالمثل يُبدي هيسّه إعجابه برواية توماس مان «آل بودنبرك»، ويصفها في رسالة مُؤرّخة في 31 ديسمبر 1918 بأنها "رواية تنمّ عن تأمّلاتٍ اجتماعيّة ثاقبة، فضلًا عن جزالتها اللغوية الواضحة وتحليلها النفسي الرصين، مما يؤهلها لأن تصير بحق أروع وأسمى ملحمة عائلية كُتبِتْ في الأدب الألماني الحديث".

في المقابل يُبدي توماس مان رأيه في رواية "دميان" لهيسّه، فمع إعجابه بالرواية إلا أن هذا الإعجاب لم يمنع من ظهور الغيرة والتنافس فيقول له «قرأتُ هذه الرواية بمزيد من المشاركة الوجدانية والانتباه لكافة التفاصيل، وبمزيد من القلق أيضًا، فعنصر التحليل النفسي داخلها بدا لي أكثر عُمقًا وأرهف حسًّا مما قدّمته في روايتي (الجبل السحري). وبعد هذه الديباجة ينفذ إلى نقده ومحاولة الانتقاص منها قائلاً «لكني لاحظتُ أنّ التناقض الأسلوبي في روايتك مَرده إلى أن الحكاية تكشف عن حياة المؤلف أكثر مما تُظهر حياة بطل الرواية، حتى إنها تتحول شيئًا فشيئًا إلى قطعةٍ نثرية عن روحك. وهنا يُجانبك الصواب. كان على البناء أن يكون أشد حِرفيّة وأكثر التصاقًا بالخيال» [67].

وعندما يصدر توماس مان روايته "يوسف وإخوته" يبعث له هيسّه برسالة معبرًا فيها عن رأيه في الرواية قائلاً «قرأتُ روايتكَ (يوسف وإخوته) بمتعةٍ بالغة تستوجب الثناء. وعلى نقيض التصوّرات السائدة عن الكتابة التاريخيّة، راقَ لي كل سطرٍ في الرواية، وعلى الأخص روح السخرية المترعة بالحزن التي تفحّصتَ عبرها إشكالية العلاقة بين التاريخ والكتابة السردية. بالنسبة إليّ، مع اعترافي باختلافي معك في أوجه عديدة، بل وتباين مصدر الاختلاف بيننا، اتسمَ العمل بالاتساق والتناغم الداخلي العميق. ناهيك عن أن الكتاب يمثّل هديةً من السماء في ظل الأحداث الحمقاء التي نشهدها حاليًا». وبذلك تكون الرسائل رصدت للكثير من المواقف بين الأديبين، وأظهرت اختلافاهما نتيجة مواقفهما السياسية، وأيضا أظهرت إعجاب هيسّه بكافكا.

ومما يدخل في الرسائل النقدية ما أورده طه حسين في الجزء الثالث من كتابه "حديث الأربعاء" (1925)، بينه وبين مصطفى صادق الرافعي على صدر جريدة السياسة حول ملاءمة الأسلوب للحياة، والتشدد في اللغة، وقد أسماها الرافعي "أسلوب في العتاب"، وكانت رسالته موجهة أولاً إلى أديب من أدباء الشام، فرد طه حسين هكذا فلئن راق هذا الأسلوب "أهل القرن الخامس والسادس" لكنه – حسب قوله – "لا يستطيع أن يروقنا في هذا العصر الحديث الذي تغير فيه الذوق الأدبي" [68]، ثم يورد طه حسين رسالة كاملة بعنوان "القديم والحديث"، شارحًا الفرق بين أسلوب القدماء والمحدثين، وقدرة كلّ منهما على التعبير عن حاجات العصر وما يعتريه من حس وشعور، وكيفية الملاءمة بين الحاجات المادية والأدوات التي نستخدمها لنرضي هذه الحاجات. وبعبارة طه حسين: مالنا لا نلائم بين اللغة والحياة؟، فيقول إننا لسنا نعيش عيشة الجاهلين، ومن ثم "فمن الحمق أن نصطنع لغة الجاهليين. ولسنا نعيش عيشة الأمويين ولا العباسيين ولا المماليك، بل لسنا نعيش عيشة المصريين أوائل القرن الماضي، فمن الإسراف أن نستعير لغات هذه الأجيال وأساليبها لنصف بها أشياء لم يعرفوها، وضروبًا من الحس والشعور لم يحسوها ولم يشعروا بها". وينتهي إلى اتخاذ هذه الأساليب "نقص أدبي؛ لأن الكمال الأدبي يستلزم أن تكون اللغة ملائمة للحياة" (حديث الأربعاء ص 11).

في الكتاب ثمة رسائل نقدية أخرى منها رسالته في الرد على كتاب "مهذب الأغاني" للأستاذ محمد الخضري، فالرسالة أشبه بتقييم نقدي للكتاب، حيث أبدى طه حسين ملاحظات نقدية على الكتاب، دون أن تقلل ملاحظاته من تقديره لصاحب الكتاب، وثنائه على جهده. بل يورد طه حسين المراسلات بينه وبين محمد الخضري تعقيبًا على كتابه، وبقدر ما جاءت رسالة الخضري شكرًا وتقديرًا للأستاذ على قراءته للكتاب، بقدر ما فيه من الدفاع عن الكتاب، وتفنيد للملاحظات التي ذكرها طه حسين في مقالته/رسالته له، فيستهل الخضري رسالته هكذا "إلى الدكتور طه حسين من محمد الخضري. السلام عليك ورحمة الله. وبعد، لقد قرأت نقدك لما اتجهت إليه الهمة من 'مهذب الأغاني'. وإني شاكر لك كلماتك التي صدّرت بها نقدك، فأنت أبر الأبناء وأفضلهم. وإذا سرني أن تكون لك الحرية فيما تنقد به كتابي، فأظنك لا تبخل عليّ بقسط منها حتى أساجلك الحديث دفاعًا عن نفسي. وعهدي بك والحق غايتك" (حديث الأربعاء، 3، ص67)، يورد طه حسين رسالة الخضري كاملة، ورده عليه، ثم يعقب في النهاية على كلامه.

عشق الفلاسفة

يتكوّن مجموع الرسائل المتبادلة بين الفيلسوفين؛ مارتن هايدجر وحنّة آرندت، من سبعين رسالة، تؤرخ لأطرف قصص الحب الفلسفي. جمعهما – إلى جانب الحب – وعيهما الفكري بضرورة القطع مع التراث الموروث، كل بطريقته، هي كانت تدافع عن فكرة وصول الفكر [أو نزول] إلى العالم والاهتمام بالإنسان كإنسان في ضعفه وتجاربه ومحنه، أما هو فاختار الخطاب الفلسفي من أجل إنقاذ الفلسفة من براثن تقليد ميتافيزيقي وهو ما أضرها. الرسائل لم تقتصر على يوميات الحياة وفقط، وإنما اشتغلت – أيضًا – بعويص الأسئلة الفلسفيّة، وقد بدأت علاقتها به وهي طالبة في الثامنة عشرة من عمرها، في حين كان هو في الخامسة والثلاثين، ومتزوجًا وله ولدان. في أول رسالة بعثها إليها عام 1925، عبّر لها عن حُبّه، طالبًا منها إقامة علاقة من نوع خاص تكون "بسيطة وصافيّة". اتسمت الخطابات بحرارة العاطفة ودفء الحب؛ إذ وجد فيها قارئة متميزة لأعماله المعقدة، أما هي فوصفته بأنه "المعلّم الذي تعلّمت على يديه كيف تفكّر" كان يلقّبها بحورية الغابة، وهي لقّبَتْه بقرصان البحر، وقد تضرعت له كي لا ينساها، كما أكدت له بعد إصراره على ترسيم العلاقة بينهم (هو وهي وزوجته ألفريدا، أي هايدجر والإلاهتين المتصارعتين) فيقول لها "إنني أحس تقريبًا بقربك الجواري" [69]، ومرة ثانية "سأفقد حقي في الحياة، لو فقدت حبي لك". أما هي فتعترف بحبها

له منذ أول لقاء، لكن معظم خطاباتها فيها تحفظ، ويغلب عليها سرد الحياة العلمية لها، مشاريعها، وكتاباتها، وكذلك آراؤها، فيضطر إزاء هذا في رسالة لها يشرح موقفه من رفض إقصاء الطلاب اليهود من المحاضرة، رسائلها قليلة مقابل السيل المنهمر من رسائله، والذي لا يكتفي بما ينثره من كلام، بل يطعمها بقصائد، يحملها الكثير من مشاعره.

وتعد مراسلات جورج لوكاتش (350 رسالة) التي عُثر عليها بعد وفاته، ذات قيمة كبيرة في الكشف لا عن عبقرية الفيلسوف المجري، أو حتى خصوصيته الإنسانية وفرادته الفكرية والجمالية، وإنما - تنبع أهميتها الأساسية أيضًا - كوثيقة للإحاطة بالخصوصيات التاريخيّة والثقافيّة، والاتجاهات الفلسفيّة والأدبيّة والنقديّة السّائدة في تلك الفترة. علاقة سيمون دي بوفوار بجان بول سارتر من أكثر العلاقات التي نالت اهتمامًا كبيرًا، وألفت حولها الكثير من الكتابات، نظرًا لمتانة العلاقة بين الطرفين من تارة، وامتدادها لفترة طويلة، وهي العلاقة التي تبدأ بلقاء خارج مدرج المحاضرات في إحدى ممرات السوربون، بمراقبتها، ثم تحولت المراقبة إلى لقاء مباشر في صالة الشاي، أخذت العلاقة بينهما منعطفات كثيرة، خاصة مع حالة التمرد وتعدد العلاقات التي اتسمت بها بوفوار إلى أن انتهت إلى صداقة نادرة بين الطرفين، وقد تبادل الاثنان الرسائل في وقت مبكر، وكان دومًا يدعوها "حبي العذب" فأرسل سارتر لها رسالة وهو ابن الرابعة والعشرين، في عام 1929، عبّر فيها عن حبه الشديد لها، بل يصف حبه بأنه مغاير عن الآخرين، فيقول "فتاتي الصغيرة العزيزة: أردت أن أكتب لك منذ وقت طويل، مساءً، بعد إحدى تلك النزهات مع الأصدقاء والتي سأصفها قريبًا في "الهزيمة"، إنها من الليالي التي أصبح فيها العالم ملكًا لنا، أردت أن آتيك بسعادتي كمنتصر وأضعها أسفل قدميك كما كان الرجال يفعلون في عصر ملك الشمس، ثم - متعبًا من كل صراخي - أخلد إلى الفراش، أنا اليوم أفعل هذا من أجل متعة لا تعرفينها بعد، متعة الانتقال المفاجئ من الصداقة إلى الحب، من القوة إلى الحنان، الليلة أحبك بطريقة لم يسبق لك اكتشاف وجودها فيّ، لست مرهقًا من الترحال ولست محاصراً برغبتي في وجودك قربي، إنني أتقن فن حبي لك وأحوّله إلى عنصر أساسي من عناصر نفسي، هذا يحدث أكثر بكثير مما أعترف لك به، لكنه نادراً ما يحدث عندما أكتب لك، حاولي أن تفهميني: أحبك وأنا منتبه لأشياء خارجية، في تولوز أحببتك ببساطة، الليلة أحبك والمساء ربيعيّ، أحبك والنافذة مفتوحة، أنت لي، والأشياء لي، وحبي يغيّر الأشياء من حولي وهي أيضا تغيّر حبي، حبك يدفئني".

لم تقف الرسالة عند سارتر، فما إن وصلت الرسالة إليها حتى كتبت له قائلة "حبيبي، أشعر أني محاطة بحبك ليل نهار، حبك يحميني من كل الغضب، عندما يصبح الطقس حاراً يبردني، وعندما تهب ريح باردة، يدفئني، طالما أنت تحبني لن أكبر أبداً، لن أموت أبداً، عندما أطلب منك أن تضمني ذراعيك، أشعر بانقباض في معدتي مهما كان ما تتحدث عنه، وأشعر أن جسمي كله يؤلمني" [70].

ارتبط الاثنان بعلاقة مفتوحة "عقد تعايش لمدة سنتين" كان سارتر يعلن لها أنه لا يستطيع أن يستغني عن النساء، وبالمثل هي كانت لها علاقات أخرى، أسماها علاقات عرضية، فارتبطت نتيجة لذلك بعلاقة مع الكاتب الأميركي نيلسون آلغرين، ومع أنها لازمته فترة طويلة إلا أنها طوال هذه السنوات لم تترك سارتر أبدًا، ولم يكن الأمر سرًّا، ففي إحدى رسائلها إلى نيلسون عن سارتر تقول فيها "إنني صديقته الحقيقية الوحيدة التي تفهمه وتمنحه السلام والتوازن، لا أستطيع التخلي عنه بتاتًا، وقد أتخلى عنه لفترات طويلة، أو قصيرة، ولكن لا أستطيع أن أكرّس حياتي كاملة لرجل آخر".

رسائل الآخرة

وهناك من الرسائل ما يكون بمثابة رسائل الوداع قبل الرحيل على نحو ما فعل دوستويفسكي في رسائله لأخيه وهو في السجن [71] قبل تنفيذ حكم الإعدام الذي لم ينفذ فيما بعد، ومنها أيضًا رسالة الرسام الهولندي فان جوخ ورسالته إلى أخيه ثيو قبل انتحاره، ويقول فيها "إلى أين تمضي الحياة بي؟ ما الذي يصنعه العقل بنا؟ إنه يفقد الأشياء بهجتها ويقودنا نحو الكآبة..".

وبالمثل فعل الشاعر الروسي فلاديمير مايكوفسكي، قبل انتحاره بإطلاق رصاصة على قلبه. ترك رسالة كتب فيها "زورق الحب تحطّم على روتين الحياة اليومية". وكذلك فعل الكاتب وجيه غالي قبل انتحاره، بأن ترك رسالة قصيرة لصديقته الكاتبة البريطانية ديانا أتهيل، وضعها على باب غرفته قال فيها "ديانا، لا تدخلي، اتّصلي بالشرطة فورًا". علاوة على رسالة أخرى قال فيها "أظن أن الانتحار هو الشيء الأصيل الوحيد الذي فعلته في حياتي."

ومن رسائل ما قبل الرحيل رسالة فيرجينيا وولف التي تركتها لزوجها قبل انتحارها، وتقرُّ فيها بعدم استجابتها للعلاج، وأن حالتها تسوء، وأن ما ستُقْدِم عليه هو نتيجة لشدة الألم؛ لذا فإن حبّها له يُحتِّم عليها أن تفعل الأفضل لكليهما، خاصة أنها تعترف له بأنه مصدر سعادتها، في حين أنها كانت بمرضها على النقيض تمامًا أفسدت عليه حياته، فترسل له رسالة أخرى بتاريخ مارس 1941، تؤكد ما يعتريها من يأس وقلق على ما سببته له، وكأنها تسعى بإنهاء حياتها تخليص العالم والآخرين من الجحيم الذي سببته لهم فتقول: إني أسمع أصواتا إني أحس بأني سأجن، وليس في مقدوري أن أبقى على ظهر الأرض في هذه الأوقات الرهيبة، إني أسمع أصواتا ولا أقوى على حصر فكري في عملي؛ لقد قاومت هذا الشعور، ولكني عاجزة عن الاستمرار في هذا الكفاح. إني مدينة لك بكل ما تمتعت به من سعادة في هذه الحياة، فقد أحسنت إليّ كل الإحسان، ولست أستطيع البقاء لأفسد عليك حياتك" [72].



ولا تغيب عن الذاكرة رسالة الإيرانية ريحانة جباري إلى أمها شعلة قبل تنفيذ حكم الإعدام من قبل حكم الملالي الذي نُفذ فيها يوم السبت 25 أكتوبر 2014. وفيها تسرد موقفها من هذا الحكم الجائر، فتقر بعجزها أمام سلطة هؤلاء فكما تقول "لا نملك أموالهم، ولا نفوذهم... لم تساعدني مبادئي". لا تأتي الرسالة كنوع من البكاء على المآل، بقدر ما هي تكشف مشاعر ابنة إلى أمها في موقف مهيب، الابنة تتبادل دور الأم، في الدعم والمساندة، وكأنها رسالة اعتراف بدور هذه الأم ومبادئها التي كان لها حكم الملالي بالمرصاد، فتعدد لها ما نهلت منه "تعلّمت منكِ وأنا أخطو إلى المدرسة أن أتحلَّى بالأخلاق الرفيعة في مواجهة الشجار والشكوى. هل تذكرين إلى أيّ حدٍّ كنتِ تشددين على الطريقة التي يجب أن نتصرف بها؟ لقد كانت تجربتكِ خاطئة. حين وقعت الواقعة، لم تساعدني مبادئي. حين قُدمت إلى المحاكمة بدوت امرأةً تقتل بدمٍ باردٍ، مجرمةً لا تملك ذرة من رحمة. لم تسقط مني ولو دمعة واحدة. لم أتوسل إلى أحد. لم يغمرني البكاء لأني وثقت في القانون".

كما تضرب أروع الأمثلة في العطاء إذ تطلب من أمها، وتعتبرها وصيتها، بل تتوسل إليها أن تجاهد من أجل تحقيقها "لا أريد أن أتعفَّن تحت الثرى. لا أريد لعينيَّ أو لقلبي الشاب أن يتحوَّل إلى تراب. توسَّلي لهم ليعطوا قلبي، وكليتي، وعيني، وعظمي، وكل ما يمكن زرعه في جسدٍ آخر، هديةً إلى شخصٍ يحتاج إليهم بمجرد إعدامي. لا أريدُ لهذا الشخص أن يعرف اسمي، أو يشتري لي باقة من الزهور، ولا حتى أن يدعو لي. أقول لكِ من أعماق قلبي"، وإشفاقًا على أمها المكلومة تطلب منها أن توضع في "قبر تزورينه، وتبكين عنده، وتعانين. لا أريدكِ أن تلبسي ثوب

الحداد الأسود. ابذلي ما في وسعكِ لتنسي أيامي الصعبة. اتركيني لتبعثرني الريح".

وفي الأدب العربي الحديث مِن أشهر مَن كتبوا الرسائل الشاعرة فدوى طوقان، فبالإضافة إلى رسائلها المتبادلة مع أنور المعداوي، هناك رسائلها مع سامي حداد، ورسائلها إلى ثريا حداد صديقتها، وبالمثل هناك رسائل غادة السمان إلى غسان كنفاني، ثم إلى أُنسي الحاج، وجبران خليل جبران إلى مي زيادة، ومي زيادة إلى آخرين، ورسائل نازك الملائكة إلى عيسى الناعوري، وهناك رسائل عبدالحكيم قاسم التي جاءت بعنوان "كتابات نوبة الحراسة" وهي الرسائل التي كتبها أثناء رحلته إلى ألمانيا. وهي رسائل تعكس وطأة الاغتراب والائتناس بالكتابة، وتؤرخ لفترة مهمة من حياة عبدالحكيم قاسم، ولجيل الستينات، ومن ثم يمكن اعتبارها – على تعبير مُحرّرها محمد شعير – أنها "سيرة لجيل الأحلام المسروقة". وإن كانت تغفل بدرجة ما رسالته الأكاديمية التي كان يعدها في ألمانيا.

ويعد الشاعر أمل دنقل (1940 – 1983) واحدًا من القلائل الذين كتبوا النثر، فهو كان يرى الشعر "فرحه المختلس" فأخلص للشعر دون غيره، إلا أن لوعة الحب جعلته يلوذ بالنثر/الرسائل، كي يستميل قلب محبوبته "عبلة الرويني التي صارت زوجته فيما بعد"، فكان يجد في الرسائل غايته في تبديد ما عكره عنفه، وإن كان هذا العنف قناعًا يخفي به ضعفه الإنساني على نحو ما رأت عبلة نفسها، فهو "لا يُفصح عن مشاعره بسهولة، ولا تدخل قواميسه عبارات الإطراء وألفاظ الحب. إن إخفاء مشاعره وكتمانها سمة غالبة عليه، وعلى الآخرين وحدهم إدراكها دون إفصاح".

وذات مرة نشب خلاف بينهما فاتجه أمل دنقل إلى مكتب البريد وأرسل إليها برقية عاجلة هكذا «الآنسة عبلة الرويني، صفحة المسرح بجريدة الأخبار: أرجو إرسال 35 جرام ثقة، التفاهم مطلوب، مع إلغاء التفكير السابق. أخطرونا تلغرافيًا. أمل".

تكشف رسائل أمل لعبلة الرويني التي كان يخاطبها ببلبل عن صورة خفية أو نقيضة للصورة الصلبة التي يرسمها دومًا على وجهه وتصد عنه الكثير من الأصدقاء وغير الأصدقاء؛ صورة تكشف عن شخص رقيق الشاعر، يتأثر إلى أقصى درجة ويلين إلى حد التنازل. ففي إحدى رسائله، وقد كان عزم على قطع صلته بعبلة بسبب ما يحدث بينهما من سوء تفاهم نتيجة "للهجته الحادة في الكلام" أو "لتسرعها في الفهم"، لكن ما إن اكتشف أنها تبكي في المترو حتى شعر بالتأثر المشبوب بهزة عنيفة داخليًا فكما يقول "لقد هزتني دمعتك اليتيمة هزة عنيفة.. على عكس ما تعتقدين، فإن الضعف في الحب وفي المشاعر يؤثر فيّ تأثيرًا عميقًا.. في هذه اللحظة فقط ندمت على المشاجرة التي حدثت بيننا".

كانت الرسالة عند أمل أشبه بمصارحة وعتاب، فمثلاً في واحدة منها يفضي لها بما يساوره من مخاوف قائلاً "أكثر شيء أخافه هو تربيتك أو بالأحرى حياتك، ففي العادة تبحث كل الفتيات اللاتي لهن مثل ظروفك من الأمان في البيت والعمل عن قدر من القلق والانشغال، وأنا لا ألومك في هذا، بل أصنعه لك متعمدًا في كثير من الأحيان".

وهناك من الرسائل ما يتبنى أغراضًا أيديولوجية كرسالة الإمام حسن البنا إلى المرأة المسلمة، وهي بمثابة خارطة طريق – من وجهة نظر الإمام – يجب أن تسير عليها المرأة المسلمة في حياتها؛ كي يتحقق الاستقرار للأسرة المسلمة، موضحًا ما يجب عليها أن تتعلّمه من أمور حياتيّة، كتربية النشء، دون الاهتمام بتعلم العلوم النظرية واللغات. الغريب أنه يعترف في مستهل رسالته بأن الإسلام رفع قيمة المرأة وجعلها شريكًا للرجل في الحقوق والواجبات، كما اعترف الإسلام بحقوق المرأة الشخصية كاملة وبحقوقها المدنية والسياسية كاملتين، إلا أنه يحد هو من هذه الحقوق، بأن يحدد المجالات التي ينبغي تعلمها هكذا "ومن حسن التأديب أن يعلمهن ما لا غنى لهن عنه من لوازم مهمتهن كالقراءة والكتابة والحساب والدين وتاريخ السلف رجالاً ونساء، وتدبير المنزل والشؤون الصحية ومبادئ التربية وسياسة الأطفال، وكل ما تحتاج إليه في تنظيم بيتها ورعاية أطفالها.. أما المجالات في غير ذلك من العلوم التي لا حاجة للمرأة بها فعبث لا طائل تحته، فليست المرأة في حاجة إلى التبحّر في اللغات المختلفة، وليست في حاجة إلى الدراسات الفنية الخاصة..، وحسبها أن تعلم من ذلك ما يحتاج إليه عامة الناس".

وهناك من الرسائل ما يعتني بتفاصيل الحياة الشخصية لمؤلفه، أو بمعنى أدق سيرة فكرية، على نحو رسائل توفيق الحكيم في كتابه "زهرة العمر" (1943)، وهي مجموعة من الرسائل أرسلها الحكيم إلى صديقه الفرنسي أندريه، وهي رسائل تكشف عن التكوين الفكري للحكيم، وآرائه في الكثير من الكتابات التي اضطلع عليه، وأيضًا رأيه في المرأة كشرقي متوحش على حد تعبيره، كما يطالعنا فيها على اهتماماته وشغفه بالعلوم والفنون (الموسيقى والتصوير)، والمعارف والأفكار، وضيقه من ضآلة الفكر ومحدوديته.

رسائل الحرمان

إذا كان من المعروف أن الرسائل تكون بين طرفين معلومين، فإن هناك بعض الرسائل ترسل إلى مجهول، ومن هذه النوعية الرسائل التي كان يرسلها الأديب عبدالقادر المازني إلى امرأة مجهولة توقع باسم "فاخرة" إلا أنه في نهاية الأمر اكتشف أن الشخص الذي يتبادل معه المازني الرسائل ما هو إلا الشخص التابع – واسمه عبدالحميد رضا – الذي كان يقوم بتوصيل الرسائل بينهما، وقد كشف عن غرضه عندما أرسل الرسائل إلى إحدى المجلات الأدبية آنذاك طالبًا نشر الرسائل، بأنه كان يريد أن يحصل على رسائل أدبية راقية من المازني، عن طريق تحريك عواطفه، وأنّه لم يقصد إيذاء الكاتب الكبير ولا جرح مشاعره.

المهم في هذه الرسائل هو الحيلة التي استطاع من خلالها أن يستدرج بها الشاب الكاتب الكبير، فكشف عن حالة من الحرمان العاطفي الذي كان يعيشها الأديب الكبير، فكانت الرسائل بمثابة النافذة التي عبّر من خلالها عما يعتريه من عواطف مكبوتة وشوق إلى الجنس الآخر/المرأة، وشغفه بها [73].

اللافت أن الكاتب ساورته الشكوك في ماهية صاحبة الرسائل المجهولة التي توقع باسم "فاخرة" فكتب لها رسالة يصارحها في ما خطر على باله وما يساوره من هواجس وشكوك، وسأنقل للقارئ الرسالة كاملة لما فيها من نموذج صادق لأدب الاعتراف، وصدق الذات مع أناتها، وعدم التحايل أو التنميق بل الصراحة إلى حد السخرية من الذات، وتقريعها، ومن ثمّ – وبما أن هذه الحالة التي أدخلت الرسائل فيها الأديب طواعية – كانت فرصة حقيقيّة لمواجهة الذات بكل عيوبها وكأن الرسالة أشبه بالمرآة المستوية التي تظهر فيها الذات على حقيقتها بكل عيوبها وخباياها دون رتوش أو إضفاء أي زينة:

"عزيزتي الآنسة فاخرة هانم أظن أنك حيّرتني، حيّرتني جداً إلى حد . لا تضحكي من فضلك. إلى حد أني بدأت أظن أن الذي يُراسلني ليست آنسة ذكية القلب نافذة البصيرة، بل هي شاب داهية يُكاتبني باسم آنسة ليتفكّه بي ويسخر مني. فما رأيك في هذا الخاطر؟ أعترف لك أنه خاطر جرى ببالي من أول يوم وهذا هو السبب في التحرز الشديد الذي بدا مني في رسائلي الأولى . على الأقل رسائلي الأولى . ولكني تساهلت قليلاً مع نفسي وأرسلتها على سجيتها إلى حد محدود، فهل تدرين السبب في نشوء خاطر كهذا في رأسي؟

السبب أنني كنت وما أزال أعتقد أنه ليس في هذه الدنيا امرأة يمكن في أيّ حال من الأحوال أن يعجبها إبراهيم المازني، ولست أقول هذا تواضعاً أو على سبيل المزاح، ولكني أقوله لأنه عقيدة راسخة مخامرة لنفسي مع الأسف، وقد كانت نتيجة هذه العقيدة أني كما خبرتك في رسالتي الماضية تحاشيت في حياتي أن أحاول التحبّب إلى أية امرأة ولو كانت روحي ستزهق من فرط حبّي لها. ذلك أنّي لاعتقادي ذلك في نفسي أخشى أن أتلقى صدمة فتكون النتيجة أن تجرح نفسي فتثور فأتعذب وأعذبها معي.

لا أدري كيف يكون رأيك في رجل هذه حالته النفسية بلا مبالغة، وإنّي أقسم لك بكل ما يحلف به الأبرار أنّي لستُ كاذباً ولا متخيّلاً وأن هذه هي حقيقة اعتقادي في نفسي وحقيقة الواقع. ولا شك أنها شاذّة – ولكن ما حيلتي؟ وأنا أخسر بسببها كثيراً مما يفوز به الرجال، وأرى مفاتن الحياة تتخطاني وتقع على سواي بغير سعي منه لها، فلا أتحسّر لأني رضت نفسي على الحرمان ووطّنتها على أن لا تأسف على شيء.

وما أكثر ما يفوتني وأحرمه في دنياي في كل باب حتى باب المعيشة المادية، ولكن ماذا أصنع؟ لا شيء. صرت أتفلسف وأقول إن رياضة النفس على الزهد تتطلب قوة نفسية أكبر وأعظم من القوة التي يحتاج إليها الاقدام على التمتّع بلذاذات الحياة ونعم العيش، فهل هذا صحيح؟ لا أدري، ولكني أدري أنني لم أطق في باريس أكثر من ربع ساعة، ولا لندن أكثر من أسبوع، وأحببت الريف والبساطة، وكنت في رحلتي أفضّل أن أجوب الريف بسيارة صديق أحمل فيها طعامي وأبيت أحياناً كثيرة فيها بعد اغلاق نوافذها. لقد قلت مرة لصاحبة اجتمعت بها على ظهر السفينة:

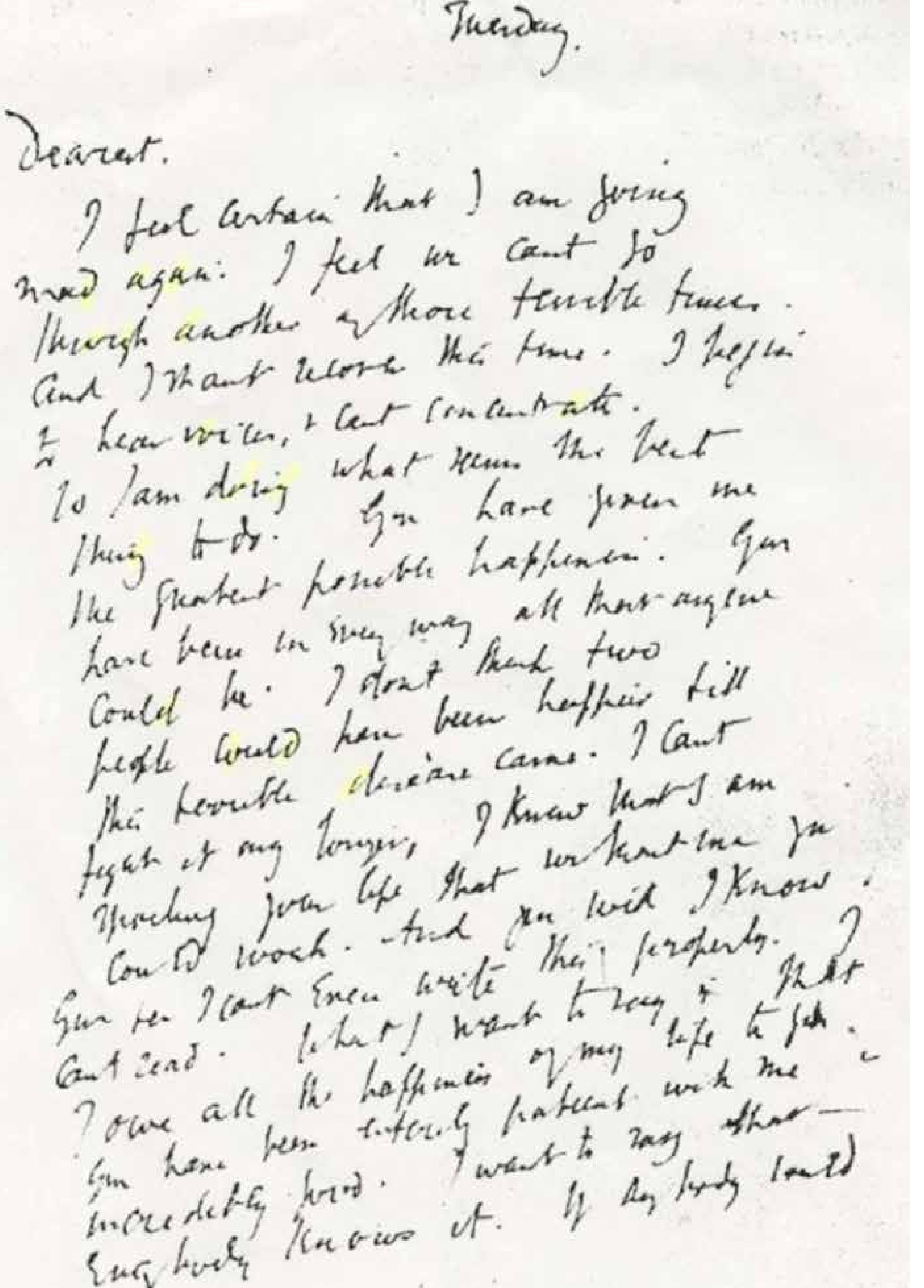
- يا سيدتي إنّك جميلة

وحرام أن تُلقي بجمالك بين يدي حمار مثلي لا يُعجبه إلّا البرسيم.

هي مرارة نفسي تطفح أحياناً وتقطر من اللسان أو من القلم، ولكني ربّما كنت معذوراً ولعّلي كنت أكون أسعد في حياتي لو عشت في كهف بعيداً عن الناس.

أي نعم. وقد حاولت هذا مرة وقضيت بضعة أسابيع في جبل المقطم على أثر صدمة قوية تلقيتها من يد القدر، وكنت أشرب الماء بحفْنَتي من كفي وآكل من شبه مأجور من الطين فهل تصدقين.

ونفعني ذلك فعدت إلى الحياة بعزم جديد ونشاط كان مفقوداً. كتبت هذا لأشرح لك جانباً من شخصيتي السخيفة،



Tuesday.

Dearest.

I feel certain that I am going
mad again: I feel we cant go
through another of those terrible times.
And I shant recover this time. I begin
to hear voices, & cant concentrate.
So I am doing what seems the best
thing to do. You have given me
the greatest possible happiness. You
have been in every way all that anyone
could be. I dont think two
people could have been happier till
this terrible disease came. I cant
fight it any longer, I know that I am
spoiling your life, that without me you
could work. And you will I know.
You see I cant even write this properly.
I cant read. What I want to say is that
I owe all the happiness of my life to you.
You have been entirely patient with me
& incredibly good. I want to say that —
Everybody knows it. If anybody could

ولست أعرف هل هي مزدوجة أو مثلثة، ولكني أعرف أنّي مثل غازل أعمى جيء له بخيوط وقيل له اغزلها. فتناول الخيوط وراح يعمل وأنّه ليعلم أن للخيط مذهبًا، ولكنه لا يرى طريقه، بل يتحسّسه، وقد تثور به الرياح فتفلت الخيوط من كفيه. أنا ذلك الغازل الأعمى الذي جاءت به الحياة وقالت له اغزل… وقد نظّمت قصيدة في هذا المعنى فلا تقرئيها.

مدهش جداً أن تقولي عن نفسك ما قلت في خطابك.

أيّ جريمة؟ ماذا في جوابك مما يمكن أن يسوءني يا سيدتي. حقاً كأنك لا تعرفين أنّك أوّل سيدة جليلة أولتني عطفاً وظنتني شيئاً يستحق كل هذه العناية. لا يا سيدتي. إني رجل أحفظ الجميل ولا أكفّره، ولا أجحد فضل الله وفضلك عليّ، فإذا كنت قد وجدت في ردّى ما يُشعرك أنّي تألّمت، فإنّي آسف جداً وأرجو أن تحملي هذا على محمل المرارة التي في نفسي، وهي مرارة طبيعية لا تتأثر بشيء من الخارج أبداً، فسامحيني بالله واعفي عني واغفري لي زلّاتي وكوني معي على الدنيا. ألم أقل لك إنّي جاهل؟ بلى. وإني لأجهل الجهلاء وأبلد البلداء. فهل صح عزمك على أن تتفرجي على هذا الجاهل الغبي وتريه بعينيك يوم الأحد؟ أم عدلت يا ترى؟ أرجو أن يكون عزمك مستمراً، وسلامي وتحياتي وأشواقي وشكري العميق وما هو فوق الشكر والتحيات والأشواق، وأبلغ من كل ذلك.

أين يضعون هذه العلامة: (+)؟ إني أضعها في كل مكان فوق اسمي وتحته وإلى يمينه ويساره وفي حبّة القلب وتحت كل ضلع، وعلى كل عرق نابض وفي كل واحدة من مسام الجسد.

المازني".

ومع حالة التخوف والتشكيك في ماهية صاحبة الرسائل إلا أن المازني يواصل رسائله، ويبث لها أشجانه وعواطفه، وزيادة في التخفي والإيهام يعطي تابع السيدة صاحبة الرسائل للمازني صورة زاعمًا بأنه صورة صاحبة الرسائل، وهكذا يسقط المازني في الفخ، ولتستمر اللعبة تطلب السيدة صاحبة الرسائل استرداد صورتها، وهو ما يفعله المازني كي يكون صادقًا وفيًا إلا أنه يعلن لها في إحدى رسائله عن شغفه بالصورة ويطلب منها " سامحيني… فإن عقلي ليس معي، عقلي مع الصورة التي أعيدها إليك وقلبي يتمزّق… لي رجاء صغير… أعيدي إليّ الصورة مع كل رسالة منك لأنظر إليها وأتزوّد ثم أعيدها إذا كنت لا تريدين أن أبقيها عندي.. أعيديها إليّ. أستحلفك بأعزّ عزيز عليك بأن تعيديها إليّ لأراها مرةً أخرى" [74].

الرسائل التخيليّة

استعان كثير من الروائيين في نصوصهم الروائيّة برسائل، يتبادلها أبطال العمل الروائي، ويأتي حضور الرسالة كجزء من العمل، فعدت ركنًا ركينًا في السرد، وحضورها بمثابة الوثيقة التي تراوح العمل بين المرجعي والتخييلي، في هذه الحالة تكون وظيفة الرسالة "وسيلة لاستحضار الماضي، واستعادة ما فات منه، واتخاذه مرقاة لتأمل الحاضر، وإدراك فعل الزمن في البشر والحجر" [75]. وقد اعتبرها جيل دولوز وفليكس غاتاري تشكل جزءًا لا يتجزأ من آلية العمل الأدبي، تنتمي تمامًا إلى الكتابة، سواء خارج العمل الأدبي أم ضمنه. وفي دراسته عن رواية السيرة الذاتية يعتبر محمد آيت ميهوب، أن رواية السيرة الذاتية اعتمدت على الوثائق للمزج بين الواقعي والتخييليّ، ويقسّم الوثائق إلى ثلاثة ضروب تداخلت مع النص السردي وهي: الصور الفوتوغرافية، الرسائل، اليوميات الخاصة" [76].

ولئن وردت الرسالة في النّصوص السّردية كجزء في السرد، فإنها في بعض النصوص احتلت مكانًا مركزيًّا، وصارت بنية النص بنية رسائلية، أي هو قائم على رسائل متبادلة بين الشخصيات.، وهو ما عرف باسم الرواية الترسليّة أو الرسائليّة في أوروبا، وهي حسب قاموس السرديات، ضرب من الروايات انتشر في أوروبا في القرن الثامن عشر، عماد النص فيه رسائل تخييلية، إن بصفة كلية أو بصفة جزئية تضطلع بوظيفة السرد أو تؤدي على الأقل دورًا هامًا في سياق أحداث الحكاية. وأهم ما يميز الرواية الترسليّة هو أن للرسائل المضمنة في صلب النص وظيفة سردية دونها، بل لا إمكان للقارئ أن يدخل عالم الرواية في تفاصيله ودقائقه إلا من خلال هذه الرسائل، والراوي يميل في الرواية الترسليّة إلى الغياب عن النص غيابًا تامًا والتخلّي عن وظيفته الأولى؛ وظيفة السّرد مُفسحًا المجال للشخصيات لتتبادل الرسائل وعبرها تنتقل أطوار الحكاية، وتتطوّر الأحداث. الميزة الأهم في الرواية الترسليّة أن القارئ صار بالأهمية التي تضاهي المؤلف والشخصيات، فلم يعد دوره مقتصرًا على تلقي الأحداث من قبل الراوي، بل أصبح دوره متساويًّا مع المؤلف والشخصيات في العلم بمجريات الحكاية. ومن الروايات الترسليّة ما كان ثنائي الصوت وذلك حين يتوافر متراسلان يتبادلان الرسائل بصفة منتظمة، ومن



الروايات الترسلية ما شابه السيمفونية في تنسيقه ومزاوجته بين رسائل لمتراسلين متعددين يتبادلون الرسائل في وقت متزامن، وإلى هذا النوع يعزو الدارسون ما يميز الرواية الترسليّة من تعدد في الأصوات وتنوع في وجهات النظر، وتداخل في الأساليب واختلاف في قص أطوار الحدث.
وهي ميزات جعلت الرواية الترسلية تعبيرًا أدبيًّا عما ساد القرن الثامن عشر من تمرد على الثوابت والمطلقات وتدمير لفكرة المركز، كما جعلتها أسا من الأسس التي قامت عليها الحداثة في الكتابة الروائية في القرن العشرين [77].
وقد ظهرت الرواية الرسائليّة مع الإنجليزي صاموئيل ريتشارد سو (1689 - 1761) في روايتيه "باميلا أو جزاء الفضيلة"، و"كلاريسا أو تاريخ السيدة الشابة"، واحتوت رواية الألماني غوته "آلام فرتر" (1774) على رسائل متبادلة بين الأبطال، واستهل الكاتب الروسي دوستويفسكي رواياته برواية ترسليّة هي "الفقراء"(1846) التي جاءت على هيئة رسائل بين بطلي الرواية (السيد ماكار ألكسييفيتش وفارفارا أليكسييفنا) المرأة التي تقطن أمامه. وقد تضمنت الروايات بعض الرسائل، فاحتوت رواية التركية أليف شفق "قواعد العشق الأربعون" (2009) على رسائل إلكترونية متبادلة بين بطلي الرواية، وبالمثل رواية الأميركية جين وبيستر "صاحب الظل الطويل" (1912)، على رسائل من طرف جودي بطلة الرواية اليتيمة التي تحصل على منحة من رجل ثري، مجهول، وإن كان يطلب منها أن ترسل لها رسائل شهرية بانتظام، تعلمه تطور مراحل تعليمها، فابتكرت له اسم صاحب الظل الطويل، وأخذت تداوم على إرسال رسالتها حسب الاتفاق دون أن تنتظر ردًا منه.
وفي عالمنا العربي هناك روايات اعتمدت بنيتها على الرسائل كما في نموذج رواية "قلب الرجل" (1904) للبيبة هاشم، فالرواية التي تعتبر من النتاجات الأولى للرواية في عالمنا العربي، تلعب الرسالة دورًا مهمًا في العلاقة كشف الفتور بين الحبيبين (عزيز وروزه)، فالرسالة كانت هي نقطة الضوء لأسباب هذا الفتور، فعندما ذهبت روزه إلى منزل عزيز كي تخبره بصفح أبيها عنه وتبرئته، إلا أنها فوجئت بين أوراقه برسالة دق لها قلبها عندما فتحتها تقول صاحبتها: ("حبيبي عزيز: إني شاعرة بحبك لي، واثقة بصدق ودادك الذي باحت لي به نواظرك، ونمّ عليه اضطرابك وخفوق فؤادك أثناء تلاقينا، فثق أن محبتي تماثل غرامك، وإعجابي بك يُعادل حسن سجاياك، وطيب خصالك، فتفضل بقبول من لا تحيا إلا لأجلك ومن لا تجد سعادة إلا بقربك" محبتك ماري) (الرواية: ص 57 . طبعة هنداوي). وتحضر الرسائل بكثرة في رواية محمود خيرت "الفتاة الريفية" (1905)، فيقول "فتيات: كان يجدر بي أن لا أوقفك على هذه الهوة العميقة ثم أتخلى عنك وأنا الذي سهلت لك طريق الحب ومهدت لك سبيل الهوى حتى استرسلت فيه واستسلمت له (..) حبيبك الأول" (الرواية: ص 139).
ومن ثم توالت الأعمال التي طرزت الحكاية بالرسائل مثل روايات: "إبرسيم أو غرام حائر" (1977) لمحمد عبدالحليم عبدالله، و"شيء في صدري" لإحسان عبدالقدوس، و"جزء من حلم" (1984) لعبدالله الجفري، و"الزهايمر" (2010) لغازي القصيبي، و"بنات الرياض" (2005) لرجاء الصانع، و"ليليات رمادة" (2020)، واسيني الأعرج، و"بريد الليل" (2018) لهدى بركات.
حظيت الرواية الترسلية مؤخرًا باهتمام نقدي ملحوظ فصدر كتابان، اهتما بدراسة وتحليل هذه الروايات الأول هو: "الرواية الرسائلية: مدخل إلى شعرية الأصول، والأنواع، والوظائف، والتحولات" للدكتور فهد إبراهيم البكر، والدراسة صادرة عن مؤسسة الانتشار العربي، بالاشتراك مع نادي الطائف الأدبي الثقافي (2021)، والثاني كتاب عزوز علي إسماعيل "الرواية الرسائلية والرسالة الروائية ... دراسة تحليلية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2021.

الرسائل والسيرة الذاتية

ارتبطت السيرة الذاتية بالرسائل كتقنية يعتمد عليها الكاتب، كي تكون وثيقة،

مراجع

[1]. محمد بدران، مقدمة كتاب "أشهر الرسائل العالمية: من أقدم الأزمنة إلى الوقت الحاضر"، سلسلة آفاق عالمية، ع 187، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2019، ص 1.

[2] . السابق نفسه: ص 1.

[3]. نزار قباني: "100 رسالة حب"، منشورات نزار قباني، الطبعة الثانية عشرة، آذار / مارس 1982، ص 1.

[4]. شوفليي دو جوكور: "رسائل العلوم"، الموسوعة، الجزء 9، 1765، ص 411 .

[5]. جمع المؤرخ البريطاني سيمون سيباخ مونتيفيوري (-1965) (Simon Sebag Monterfiore ...)، في كتاب (التاريخ المدوّن: الرسائل التي غيّرت العالم) «Written in History: Letters that Changed the World» العديد من الرسائل ومقتطفات مرتبة ومزودة بالسيرة الذاتية والتاريخ، وقد رتبها عشوائيًّا تحت عناوين: الحب، الصداقة، العائلة، السلطة، المصير، والوداع، دون مراعاة لترتيب الزمن، وقد جاء جمعه لهذه الرسائل حسب قوله: "من باب محبتي الشخصية لكل رسالة فيها، فقد اخترت كلاً منها عن عمد؛ لأني وجدت فيها ما يدفعني إلى تسليط الضوء عليها"، لمزيد من التفاصيل راجع، عماد فؤاد: "مونتيفيوري: رسائل غيّرت وجه العالم الرسالة أكثر ما يمكن أن يتركه الشخص ليدلّ عليه"، مجلة الفيصل، مارس 2021، ويمكن مطالعة المقالة على الموقع التالي: https://www.alfaisalmag.com/?p=20436

[6]. لماذا نحب أن نقرأ الرسائل الأدبية، مقالة على موقع https://www.elhayatalarabiya.net/ar/لماذا-نحب-أن-نقرأ-الرسائل-الأدبية؟/ بدون اسم المؤلف، بتاريخ: 12 مارس 2021. ومقالة إليزابيث مدرجة ضمن كتاب: The Collected Essays of Elizabeth Hardwick (New York Review Books Classic October 17, 2017.

[7]. السابق نفسه.

[8] . معاوية محمد نور: "بين ثقافتين: مقالات وقصص"، كتاب الدوحة ع (129 من مجلة الدوحة)، يوليو 2018، ص 57.

[9]. من رسالة كافكا إلى ميلينا، وقد جاء فيها: "مِن أين تُراها قد نشأت فكرة التواصل بين الناس عن طريق الرسائل؟ قد يخطُرُ لنا أن شخصًا ما يودّ أن يقرّب إليه شخصًا آخر بعيدًا عنه، وأن يتمسك به، وكل تفسير عدا هذا يتجاوز قدرة البشر. ومع ذلك، فإن كتابة الرسائل تعني التعري أمام أشباح، وهو شيء تنتظره تلك الأشباح في نهم، والقبلات المكتوبة لا تبلغ غايتها. ذلك أن الأشباح تشربها في الطريق... إلخ الرسالة"، راجع: فرانز كافكا: "رسائل إلى ميلينا"، ترجمة: الدسوقي فهمي، سلسلة آفاق الترجمة، ع 36، الأعمال الكاملة - 2، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1997، ص 325.

[10]. أندريه جيد: "دوستويفسكي: مقالات ومحاضرات"، ترجمة: إلياس حنا إلياس، سلسلة زدني علمًا، منشورات عويدات، بيروت - باريس، ط أولى، 1988، ص 15.

[11]. تشارلز أوزبورن: "كافكا"، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط أولى، 1967، ص 76.

[12]. لويس غروس: "ما لا يُدرك: النساء في حياة وأعمال فرانز كافكا، وفرناندو بيسوا، وتشيزاري بافيزي"، ترجمة: زينب بنياية، مراجعة: نهى أبو عرقوب، مشروع كلمة، هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة، الإمارات العربية المتحدة، 2016، ص 66.

[13] . فروخ عمر: "تاريخ الأدب العربي"، دار العلم للملايين، بيروت 1969، ج 1، ص 374.

[14] . حسين نصّار: "نشأة الكتابة الفنية في الأدب العربي"، مكتبة النهضة المصرية، ط أولى، 1954، ص 43. [15]. القلقشندي: "صبح الأعشى في صناعة الإنشاء"، دار الكتب المصرية، 1340 - 1922، ج1، ص 91.

[16] . جرجي زيدان: "تاريخ آداب العرب"، مطبعة الهلال، د.ت ص 365.

[17]. طه حسين (وآخرون): "التوجيه الأدبي"، لجنة التأليف والنشر، ص 215.

[18]. ابن حزم الأندلسي: "طوق الحمامة في الإلفة والألاف"، حققه وقدم له وعلق عليه: دكتور الطاهر أحمد مكي، سلسلة كتاب الهلال، ع (497)، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، ذو القعدة مايو 1992.

[19]. لويس غروس: "ما لا يُدرك كله..."، مرجع سابق، ص 69.

وهذا ما أكده جورج ماي في كتابه السيرة الذاتية (1979)، عندما ربط بين السيرة الذاتية وكتب الوقائع، فذكر لئن كان الحوار يضفي بعدًا دراميًّا على السيرة، فإن الرسائل تجعل منها وثيقة، وأكد قوله بالرسائل التي أدرجها روسو في اعترافاته، وكذلك في سيرة "هربرت سبنسر"، فروسو حسب قوله جعل وظيفة الرسائل "استعادة الحقيقة التاريخية التي زيفها خصومه نكاية به"، أما هربرت سبنسر فقد جعل من الرسائل "شاهد صدق على حديثه"، وقد حفلت سير ذاتية كثيرة برسائل تجاوزت المعنى الظاهر للرسالة، إلى استحضار عصر بعينه، أو التأكيد على حقيقة معينة، المهم أنها لم تكن مجرد زينة، بل كانت غاية، وذات وظيفة تعمل على تقوية الحكاية والتأكيد على صدق جوانبها.

الرسائل الإلكترونية

لم تلغ التطورات التكنولوجية التي حدثت بسبب الطفرة في وسائل الاتصال، وحلول وسائط جديدة حلت محل الوسائط القديمة في كافة معاملاتنا وممارستنا اليومية الرسائل الشخصية وإن تغيرت طبيعتها وصورتها وطريقة إرسالها، فصارت الرسائل ترسل عبر الهاتف، وعبر البريد الإلكتروني وهو ما عرف بالرسائل النصية (Text messages) تارة، وتارة عبر غرف الدردشة (Chat) بعدما غزت وسائل التواصل الاجتماعي حياتنا، وتطور الأمر وصارت هناك الرسائل الصوتية (Voice messages) كتأكيد لتأثير التكنولوجيا، فاختفت الرسائل الورقية وحلت محلها الرسائل الإليكترونية التي يتم تبادلها عبر الإنترنت، ومع هذا فاحتفظت الرسائل الإليكترونية (النصية) - على اختلاف طبيعة كتابتها وأغراضها - بالصفات الجوهرية التي كانت مُشكّلة لبنية الرسائل الورقية، فظهرت الديباجة الرئيسية التي تحتل أعلى الصفحة بين المرسلين، على نحو: عزيزي/صديقي/صديقتي، إلى آخر، وبالمثل خاتمة الرسالة التي كانت تعكس طبيعة العلاقة بين المتراسلين، الفارق الوحيد بين الرسائل الإلكترونية والورقية، أن صورة واسم المتراسلين ظاهران داخل مربع التراسل (الإيميل/الشات عبر الماسينجر أو الواتس أو الانستجرام وغيرها من وسائط).

وهذا الاختلاف - في ظني - يلغي فكرة الخيال التي كانت تصل إلى رسم صورة للمرسل إليه عبر الرسائل الورقية، أما الاختلاف الثاني فاتسمت الرسائل الإلكترونية بأنها آنية، والردود لا تأخذ وقتًا طويلاً إلا إذا كان الطرف المرسَل إليه مشغولاً ولم يفتح إيميله الشخصي أو الحسابات الشخصية (الأكونتات) المرسل عليها (كالفيسبوك، والواتس آب، والإنستغرام وتويتر، وسناب شات وغيرها)، وهذه الآنية غير متحقِّقة في الرسائل القديمة، حيث الرسائل كانت تأخذ وقتًا طويلاً بين رحلة الإرسال والجواب عليها، فيأتي الرد بعد فترة من وصول الرسالة، بسبب عوامل متعلقة بالإرسال وغيرها وظروف النقل، وهو ما كان يخلق شغفًا في الانتظار، وتخيّل الرد كيف سيكون.

من النماذج الدالة على هذا ما كان ينشر في جريدة "الرأي" الأردنيّة من رسائل بين الشاعرة والفنانة التشكيلية السورية دلال مقاري باوش التي تقيم في ألمانيا، والكاتب الصحافي المصري حسام عبدالقادر الذي يقيم في كندا، ثم صدرت لاحقًا في كتاب بعنوان "رسائل من الشاطئ الآخر" فأصل هذه الرسائل هو رسائل عن طريق البريد الإلكتروني. وبالمثل رسائل منى الشيمي إلى أسامة الرحيمي (صباح الخير يا منى: رسائل بنت الشيمي وابن الرحيمي)، وتشتركان الرسائل في أن سبب كتابتهما هو جائحة وباء كورونا، والحجر الإجباري الذي فرض على الجميع، فجاءت الرسائل وكأنها محاولة لكسر رتابة هذا الحجر، واعتبارها نافذة لتجاوز الأضرار النفسية التي خلقتها الجائحة.

وبصفة عامة هي رسائل حملت همًّا بقضايا أدبيّة وثقافيّة وإنسانيّة، فنرى ثمّة إثارة لقضايا مهمة معاصرة كالاغتراب أو الغربة ومشاكلها وكيفية التعامل معها، إلى جانب قضايا الهجرة غير الشرعية وقضايا النزوح الجماعي والنازحين، واللجوء السياسي، وهناك ما يتعلق بما يواجه المغتربين من إشكالية اللغة والهوية وغيرها، ومن ثم تتجاوز الرسائل الإطار الشخصي أو الذاتي إلى إطار عام مجتمعي إنساني.

وقد احتوت الرسائل على ثلاث وثلاثين رسالة تبادلها الطرفان على فترات مختلفة، عكست الكثير من الاهتمامات المشتركة بين الطرفين، حتى غدت الرسائل في إحدى تجلياتها، أدبَ رحلة لما تضمنته من أوصاف للأماكن التي يعيش فيها الطرفان، في الرسالة الأولى بعنوان "الحُلم" يسرد عن مخاوفه مما آل إليه الوضع، بتعثّر السّفر بسبب الحجر الصحي، والحلم

[20]. نقلاً عن لويس غروس، مرجع سابق، ص 70.

[21]. الجاحظ: "مجموع رسائل الجاحظ"، حقق نصوصه وقدم لها وعلق عليها الدكتور محمد طه الحاجري، دار النهضة العربية، بيروت، 1983، ص 17.

[22]. الجاحظ: "كتاب التربيع والتدوير"، عني بنشره وتحقيقه: شارل بلات، المعهد الفرنسي بدمشق للدراسات العربية، دمشق 1955.

[23]. الجاحظ: "مجموع رسائل الجاحظ"، مرجع سابق، ص 41 وما بعدها.

[24]. حسين غالب: "بيان العرب الجديد"، دار الكتاب اللبناني، ط أولى، 1971، ص 181.

[25]. هذا الوصف جاء على لسان هلواز حبيبة أبلار، عندما كان يتراسلان، فوصفت له شعوره برسائله عندما تصل إليها، وما تنقله من أحاسيس ومشاعر، ومن ثم تحرضه على التواصل عبر الرسائل ما دام جِيل بينهما، فكما تقول "ليس ثمة ما يمنعنا أن نتبادل الرسائل، لأن هذه المتعة البريئة لا يحرمها علينا الناس، .... ولعلها هي السعادة الوحيدة التي لا يستطيع حقد أعدائنا ان يغتصبها"، وكان غرضها بهذا الوصف حثه على الاستمرار في كتابة الرسائل لها، فهي تنتظرها بشغف، تتخيله أمامها وتتحدث إليه، ص ص: 52، 53.

[26]. نقلاً عن لويس غروس: "ما لا يدرك كله"، مرجع سابق، ص 74 - 75.

[27]. راجع: طه محمد ذكي عبد المعطي: "الكياسة في بعض رسائل شيشرون"، مجلة مركز الدراسات البردية، جامعة عين شمس، المجلد 37، ع 1، 2020، ص 153.

[28]. مجموعة مؤلفين: "نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير"، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط أولى، 1989، ص 103.

[29]. السابق نفسه: ص 99.

[30]. رسائل نابليون إلى جوزفين: ترجمة: زهرة مروّة، دار الرافدين، العراق، ط أولي، يناير 2021، ص 45.

[31]. السابق نفسه: ص 55.

[32]. السابق نفسه: ص 68.

[33]. محمد على كرد: "رسائل البلغاء"، (دار الكتب العربية الكبرى، مصطفى البابي الحلبي وإخوته، بكري وعيسى بمصر، سنة 1331ه- 1913م.

[34]. السابق نفسه: ص 172 وما بعدها.

[35]. السابق نفسه: ص 215.

[36]. محمد بدران: "أشهر الرسائل العالمية من أقدم الأزمنة إلى الوقت الحاضر"، مرجع سبق ذكره في هامش 1.

[37]. السابق نفسه: ص 7.

[38]. السابق نفسه: ص 39.

[39]. السابق نفسه: ص 40.

[40]. السابق نفسه: ص 17.

[41]. السابق نفسه: أشهر الرسائل ج 2، ص 33.

[42]. السابق نفسه: ص61.

[43]. رسائل نابليون إلى جوزفين: ترجمة: زهرة مروّة، دار الرافدين، العراق، ط أولي، يناير 2021.

[44]. نص الرسالة المؤرخة في يناير 1898، منشور كاملاً في كتاب "أشهر الرسائل العالمية" لمحمد بدران، الجزء الثاني، على صفحات: 155-158.

الذي يراوده لتخطّي كافة العراقيل بما فيها الحرب، لتأتي رسالة دلال مقاري كردّ على رسالته، ولكن أشبه بأسئلة تستفسر من خلالها عن مغامرته للسفر، وعن خطواته، وإن كانت تدعوه بأن يبقى ولا يرحل "صديقي حسام لا تطلق جناحك للسفر، ابق هناك، دع حصانك يقفز فوق ظله، فوق خوف من فراغ، فوق زحمة الكلمات، والشجر المحروق انتظارًا"، ثم تنهي رسالتها باستدراجه إلى الكتابة عن الإسكندرية: تمنيت أن تكتب لي عن بحر الإسكندرية، وأين يمضي الموج؟" [78].

أما رسائل منى الشيمي وأسامة الرحيمي (صباح الخير يا منى) فهي رسائل كُتبت مباشرة على صفحات الفيسبوك، حيث بدأت برسالة أرسلتها منى الشيمي بعد تفشي وباء كورونا، أثناء تواجدها في مدينة الغردقة للانتهاء من بعض أوراق انتدابها من وزارة التربية والتعليم إلى وزارة الثقافة في القاهرة، ومع بداية توقف الحياة، نشرت رسالتها مباشرة إلى أسامة الرحيمي على صفحتها، فوجدت تفاعلاً من الأصدقاء الذين دفعوه دفعًا ليرد على رسالتها على الملأ أيضًا. واستمر الاثنان في تبادل الرسائل، وعبرها استعرضا للكثير من الجوانب الشخصية وبداية التعارف بينهما، وشغفهما بالأفلام والروايات، وكذلك ناقشا بعض الأفكار المتعلقة بالموت، فلكل واحد منهما تجربة خاصة مع الموت.

الرسائل الغريبة

من الرسائل التي تدخل في باب الغريب والعجيب رسالة فريجينا وولف التي ترفض فيها طلب زواجها، فكتبت رسالة حادة تقول فيها "أشعر بالغضب من طلبك، تبدو أجنبيًا للغاية، وأنا مضطرة إلى درجة تثير الخوف. كما قلت لك بقسوة، لا أشعر بأيّ انجذاب جسدي نحوك. مع ذلك يغمرني اهتمامك بي". ويدخل في باب الغريب رسالة أبي حيان التوحيدي [79] التي برّر فيها لمنتقدين إحراقه كتبه، ولماذا أقدم على ما أقدم، كان أبوحيان قد أحرق كتبه في آخر عمره لقلة جدواها، وضنا بها على من لا يعرف قدرها بعد موته. وكتب إليه القاضي أبوسهل علي بن محمد يعذله على صنيعه، ويعرفه قبح ما اعتمد من الفعل وشنيعه. فكتب إليه أبوحيان يعتذر من ذلك "حرسك الله أيها الشيخ من سوء ظني بمودتك وطول جفائك، وأعاذني من مكافأتك على ذلك، وأجارنا جميعًا مما سوّد وجه عهد إن رعيناه كنا مستأنسين به، وإن أهملناه كنا مستوحشين من أجله، وأدام الله نعمته عندك، وجعلني على الحالات كلها فداك. وافاني كتابك غير محتسب ولا متوقع على ظمأ برح بي إليه، وشكرت الله تعالى على النعمة به علي، وسألته المزيد من أمثاله، الذي وصفت فيه بعد ذكر الشوق إليّ، والصبابة نحوي ما نال قلبك والتهب في صدرك من الخبر الذي نمى إليك فيما كان مني من إحراق كتبي النفيسة بالنار وغسلها بالماء، فعجبت من انزواء وجه العذر عنك في ذلك، كأنك لم تقرأ قوله جلّ وعزّ: (كل شيء هالك إلا وجهه، له الحكم وإليه ترجعون)، وكأنك لم تأبه لقوله تعالى: (كل من عليها فان). وكأنك لم تعلم أنه لا ثبات لشيء من الدنيا وإن كان شريف الجوهر كريم العنصر، ما دام مقلباً بيد الليل والنهار، معروضاً على أحداث الدهر وتعاود الأيام". ثم يذكر له دوافع ما أقدم عليه بقوله "إن كان - أيدك الله - قد نقب خفك ما سمعت، فقد أدمى أظلي ما فعلت، فليهن عليك ذلك، فما انبريت له ولا اجترأت عليه حتى استخرت الله عز وجل فيه أياماً وليالي، وحتى أوحى إلي في المنام بما بعث راقد العزم، وأجد فاتر النية، وأحيا ميت الرأي، وحث على تنفيذ ما وقع في الروع وتريع في الخاطر، وأنا أجود عليك الآن بالحجة في ذلك إن طالبت، أو بالعذر إن استوضحت، لتثق بي فيما كان مني، وتعرف صُنع الله تعالى في ثنيه لي: إن العلم - خاطك الله - يراد للعمل، كما أن العمل يراد للنجاة، فإذا كان العمل قاصراً عن العلم كلاً على العالم، وأنا أعوذ بالله من علم عاد كلاً وأورث ذلاً، وصار في رقبة صاحبه علاً - وهذا ضرب من الاحتجاج المخلوط بالاعتذار". وبعدها يعدد له ما في هذه الكتب، وموقع المتلقي منها، وبعدها يذكر له أنه لم يفعل سابقة، "فلي في إحراق هذه الكتب أسوة بأئمة يقتدى بهم، ويؤخذ بهديهم، ويعشى إلى نارهم، منهم: أبوعمرو بن العلاء، وكان من كبار العلماء مع زهد ظاهر وورع معروف، دفن كتبه في بطن الأرض فلم يوجد لها أثر. وهذا داود الطائي، وكان من خيار عباد الله زهداً وفقهاً وعبادة، ويقال له تاج الأمة، طرح كتبه في البحر وقال يناجيها: نعم الدليل كنت، والوقوف مع الدليل بعد الوصول عناء وذهول، وبلاء وخمول. وهذا يوسف بن أسباط: حمل كتبه إلى غار في جبل وطرحه فيه وسد بابه، فلما

[45]. السابق نفسه: ص 75.

[46]. السابق نفسه: الرسائل ج 2، ص 25.

[47]. الجاحظ: "رسالة الصداقة والصديق، تحقيق: إبراهيم الكيلاني، دار الفكر المعاصر، بيروت - لبنان، ودار الفكر، دمشق - سورية، ط ثانية: 1998، ص،35.

[48]. عبدالرحمن منيف، ومروان قصاب باشي: "في أدب الصداقة"، تقديم: فواز طرابلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ودار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط أولى، 2012.

[49]. زينة الحلبي: "معجم الحميمية: رسالة سارة أحمد التي لن تقرأها لورين برانت"، موقع الجمهورية، بتاريخ 1 تشرين الأول، 2021.

[50]. أنطوان تشيخوف: "رسائل إلى العائلة"، ترجمة: ياسر شعبان، كتاب الدوحة ع 42، مجلة الدوحة نوفمبر 2014، وزارة الثقافة والفنون والتراث، دولة قطر.

[51]. فيودور دوستويفسكي: «الرسائل، 1-2»، ترجمة خيري الضامن، دار سؤال، لبنان، بيروت، ط أولى، 2017.

[52]. السابق نفسه: ج 2 / 63

[53] . السابق نفسه: ج 2 / 521.

[54]. فرانز كافكا: "الآثار الكاملة، الأسرة، الحكم، الوقاد، الانمساخ، رسالة إلى الوالد"، ترجمها عن الألمانية، إبراهيم وطفي، الناشر: إبراهيم وطفي، طرطوس، حصين البحر، الجمهورية العربية السورية، توزيع: دار الحصاد للنشر، سوريا، دمشق، برامكة، ط 2، 2002، ص 601 658-.

[55]. روجيه جارودي: "واقعية بلا ضفاف (بيكاسو، سان جون بيرس، كافكا)"، تقديم أراجون، ترجمة: حليم طوسون، مراجعة: فؤاد حداد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1968، ص ص 151، 152

[56]. فرانز كافكا: "الآثار الكاملة، الأسرة، الحكم، الوقاد، الانمساخ، رسالة إلى الوالد" مرجع سابق، ص 603.

[57]. السابق نفسه: ص 608.

[58]. السابق نفسه: ص 624.

[59]. سامية محرز: "إبراهيم ناجي: زيارة حميمة تأخرت كثيرًا"، دار الشروق، القاهرة، ط أولى، 2022، ص 61.

[60]. السابق نفسه: ص 83.

[61]. محمد بدران: " أشهر الرسائل العالمية"، مرجع سابق، ص 142.

[62]. أوّل مَن نشر الرسائل "ويلي هاس" وهو صديق مشترك بينهما، وقد ائتمنته ميلينا على الرسائل قبل الحرب الألمانية. وفي عام 1952 نشر الرسائل وما أن ظهرت حتى اعترضت جانا كيرنا ابنة ميلينا، وقالت "إنّها على ثقة أن أمها وكافكا ما كانا ليوافقا على نشر رسائلهما" الغريب أن هاس كان قلقًا من الرسائل؛ لأنها ستفتح جراحًا غير جراح كافكا ولذا قرّر أن يحذف عددًا من الفقرات والرسائل التي خشى أن تجرح أناسًا آخرين مازالوا على قيد الحياة في وقت النشر. وفي عام 1986 قام ميشيل مولير وجورجين بور بإصدار نسخة ألمانية عن الكتاب ذاكرين كل الفقرات والتفاصيل التي قام هاس بإلغائها، فتميزت بمحتوى جوهري. عرفت هذه الطبعة بأنها طبعة بورن - مولير، وكانت مادة جديدة على تاريخ الترجمة تُعطي طابعًا مهيبًا شاعريًا وإنسانيا لكافكا. راجع: فرانز كافكا: "رسائل إلى ميلينا"، ترجمة: الدسوقي فهمي، مرجع سبق ذكره.

[63]. لويس غروس: "ما لا يُدرك: النساء....: مرجع سابق، ص 29.

[64]. فلاديمير نابوكوف: "رسائل إلى فيرا"، اختارها وترجمها وقدّم لها، د. عبد الستار الأسدي، دار الرافدين، بيروت - لبنان، ط أولى، 2018، ص 70.

.[65] أدب الرسائل بين الألوسي والكرملي، وهي الرسائل المتبادلة بين علّامتي العراق: السيد محمود شكري الألوسي، والأب أنستاس ماري



عوتب على ذلك قال: دلنا العلم في الأوّل ثمّ كاد يضلنا في الثاني، فهجرناه لوجه من وصلناه، وكرهناه من أجل ما أردناه. وهذا أبوسليمان الداراني جمع كتبه في تنور وسجرها بالنار ثم قال: والله ما أحرقتك حتى كدت أحترق بك. وهذا سفيان الثوري: مزق ألف جزء وطيرها في الريح".. [80] إلخ (الرسالة).

تركيب

الرسائل فن أصيل عرفته الشعوب - منذ قديم الزمن - على مختلف ثقافاتها وأعراقها، مارسته شخصيات متعددة، لا تقف عند حدود الأدباء والكتاب، بل مارسه الساسة والفلاسفة والمفكرون وغيرهم، لما أتاحته - نظرًا لخصوصيتها الشديدة - من مساحة شاسعة للتعبير عن النفس ونوازعها دون الخوف من الرقيب أو الشعور بالخجل، أو الحاجة إلى القناع والتخفي كما يحدث في كتابات الذات وتحديدًا رواية السيرة الذاتية.

كشفت الرسائل على اختلاف أغراضها؛ رسائل حبّ، ورسائل سياسيّة، ورسائل فكريّة، وغيرها عن المضمر عنه في المجتمعات، كما قدّمت صورة حقيقيّة للمشهورين بعيدة عن تلك الهالة التي صاحبت نفوذهم ومواقعهم، فهم بشرٌ يتفاعلون بالأحداث يقعون في الحب، وأحيانًا يذلهم، ويجردهم من كل سلطاتهم وقوتهم، فنراهم شخصيات ضعيفة لا حول لها ولا قوة، تستعطف المحبوب كي يرق لحالهم.

كما كشفت الرسائل عن الأنساق المهيمنة في المجتمعات؛ فثمة مجتمعات كانت الأصوليّة المتشدّدة هي المهيمنة فرأت في الحب جريمة وأيّ جريمة، بل يُعاقب مَن يجهر به بالموت. وأيضًا كشفت عن دكتاتورية ترفض أيّ أيديولوجيا مخالفة لها، حتى لو وصل بها الأمر إلى مطاردة وإقصاء الكُتَّاب عن أوطانهم.

بقدر ما تمثّل الكثيرون لمفهوم الرسالة الدارج بأنها خطاب بين طرفين، إلا أن كثيرًا من الكتب حملت عناوين رسالة، وهي أبعد عن المعنى المقصود، فكانت الرسالة أقرب إلى البحث والمقالة الطويلة، فالجاحظ في كثير من رسائله يقصد معنى البحث والمقالة، لا معنى الرسالة الموجهة إلى شخص بعينه.

حملت الرسائل أغراض الشعر، فظهرت الرسالة الهجائيّة والمدحيّة، والرثائيّة والغزليّة، وهو ما يشير إلى انفتاح النوع على أغراض متعددة وتداخله مع أجناس قريبة فاستفادت الرواية من الرسالة وجعلتها جزءًا من نسيجها السردي كالرواية والسيرة الذاتية، وفي أحد أطوارها استقلت الرسالة وصارت نوعًا له خصائصه المميزة كما في الرواية الترسليّة أو الرسائليّة التي ذاعت شهرتها في القرن السابع الميلادي.

تعددت أغراض الرسالة، وانشغل جزء كبير من الأدباء بالرسائل الفكرية، التي كانت أشبه بسجالات نقدية، ومناقشات للأفكار والآراء حول موضوعات أدبية، وعلمية بحتة، وكتابات منشورة في الصحف والدوريات. فقدمت الرسائل وجوهًا متعدّدة للكتاب، فعرفنا رسائل مي وجبران الحميمة، ورسائل العقاد لها، لكن في جزء من رسائلها كانت عقلية مفكرة ناقدة، تدافع عن المرأة وقضاياها على نحو ما رأينا في رسائلها لجبران ورفضها للأفكار التي طرحها في روايته الأجنحة المتكسرة، وبالمثل موقفها من أستاذ الجيل أحمد لطفي السيد، ومحاولته إقصاء المرأة عن المشهد، فثارت ثورتها ودافعت عن جنسها، وأحقيته في أن يشاطر الرجل في مجالسه.

كشفت الرسائل عن معاناة المرأة في التعبير عن مشاعرها وعواطفها في المجتمعات الغربية، نظرًا لتفشي الأصوليّة، وأن تقييد حرية المرأة لم يكن حكرًا على المجتمعات الشرقيّة، وإنما ساد في كل المجتمعات المنغلقة، أو تلك التي يهيمن على أنساقها حُرّاس الفضيلة والأخلاق.

قدمت الرسائل - بصورة عامة - صورة للمجتمعات التي كُتبت فيها، والسياقات التي نتجت عنها، وموقف هذه المجتمعات من المرأة والعشق تحديدًا، كما أبانت عن مشاعر حقيقيّة وعواطف ساميّة، لم يعد لها وجود في عصر العولمة والتكنولوجيا، فالمشاعر الآن تتناقل عبر (إيموجي)، صار هو الوسيط لنقل هذه المشاعر، فالرسائل الإلكترونية مع الأسف لم تحل بديلاً عن الرسائل الورقية، بالطبع، حلّت الرسائل كخطاب بين شخصين أو أكثر (كما في الجروبات)، لكن - مع الأسف - غاب الصدق والأهم دفء المشاعر في التواصل والمكاتبات.

ناقد وأكاديمي من مصر مقيم في تركيا

الكرملي"، تحقيق كوركيس عواد، ميخائيل عواد، دار الرائد العربي، بيروت - لبنان، ط أولى 1407 هـ - 1987، ص 81.

[66]. مي زيادة: "رسائل مي: صفحات وعبرات من أدب مي الخالد"، تقديم: جميل جبر، منشورات مكتبة بيروت، بيروت 1951، ص 13.

[67]. آني كارلسون وفولكر ميشيلز (إعداد): "المراسلات: رسائل هرمان هيسه وتوماس مان"، ترجمة نجاة عيسى حسن، الرافدين 2020، ص 86.

[68]. طه حسين: "حديث الأربعاء، ج 3 «، دار المعارف مصر، الطبعة 12، د.ت، ص 8.

[69]. حنة آرندت مارتين هيدغر: "رسائل حنة آرندت ومارتين هيدغر: 1925 - 1975 «، ترجمة: حميد لشهب، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت - لبنان، ط أولى، تشرين الأول / أكتوبر 2014، ص 68.

[70]. هازلي رولي: "سيمون دو بوفوار وجان بول سارتر وجهًا لوجه "الحياة والحب"، ترجمة: محمد حنانا، دار المدى، سوريا، ط أولى، 2017، ص 47.

[71]. دوستويفسكي: "الرسائل"، مرجع سابق، ص 150. فيقول له: "وداعًا يا أخي، وداعًا، أعانقك بشدة، وأقبلك بشدة، تذكرني من دون ألم في القلب، ولا تحزن، رجاء، لا تحزن عليّ"، ص 153.

[72]. محمد بدران: " أشهر الرسائل العالمية"، مرجع سابق، ج 2، ص 2106

[73]. أورد الأديب فتحي رضوان قصة الرسالة في كتاب "عصر ورجال"، فرضوان كان يرأس تحرير مجلة أدبية اسمها "الصرخة"، وفي يوم من الأيام جاء إليه شاب يدعى شبه ريفي يُدعى عبدالحميد رضا، يقدم له نفسه ومجموعة من الأوراق، وبعد قراءة الأوراق يكتشف فتحي رضوان أن عبدالحميد رضا شخص غريب الأطوار وأنه مارس على المازني لعبة عجيبة، فقد ذهب عبدالحميد إلى المازني وأبلغه بأنه تابع لامرأة من علية القوم اسمها «فاخرة» هانم، وأنها أرسلت له هذا الخطاب، ويقرأ المازني الخطاب فيعلم أن فاخرة هانم بعثت له بذلك الخطاب العاطفي الرقيق، والحكاية من البداية إلى النهاية كانت مجرد لعبة من الشاب. راجع تفاصيل أكثر في كتاب فتحي رضوان: "عصر ورجال"، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج 1، 2008، ص 166، وقد أدرج رضوان نص الخطاب كاملاً في صفحات: 168 - 178.

[74]. السابق نفسه: ص 177.

[75]. محمد آيت ميهوب: "الرواية السير ذاتية في الأدب العربي المعاصر"، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمّان، ط أولى، 2016، ص 215.

[76]. السابق نفسه: ص 215.

[77]. معجم السرديات: (محمد القاضي وآخرون) دار محمد على للنشر- تونس، بالاشتراك مع دور (الفارابي - لبنان، مؤسسة الانتشار العربي - لبنان، تالة - الجزائر، دار العين- مصر، الملتقى - المغرب)، الطبعة الأولى 2010. ص ص: 214 215-.

[78]. حسام عبدالقادر ودلال مقاري باوش: "رسائل من الشاطئ الآخر"، دار نشر غراب، القاهرة، 2021، ص 12.

[79]. كتبها أبوحيان التوحيدي (310ه - 414 ه) في شهر رمضان سنة أربعمائة، وقد أوردها ياقوت الحموي في معجم الأدباء، وكذلك وردت في" بغية الوعاة" ج 2: 205، راجع: ياقوت الحموي الرومي: "معجم البلدان: إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب"، تحقيق الدكتور: إحسان عباس، ص -1929 1933، دار الغرب الإسلامي، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، 1993.

[80]. السابق نفسه: ص 1931.



مقال

نبوءات النهاية

حضور الإسكاثولوجيا في خطابات الحرب والصراع

زواغي عبدالعالي

تتقاطع كل الرؤى التفسيرية التي تحلل راهن العالم المضطرب والمليء بالصراعات، وتستشرف مآلاته المفتوحة على احتمالات شتى، في كونها تفاسير تغترف من "الإسكاثولوجيات" (1) التي تضمنتها النبوءات الدينية التي تنظر نظرة أخروية إلى نهاية العالم، وتبدو هذه التفاسير اليوم مهيمنة بعد انحسار نظيراتها المتكئة على أفكار ابتدعها منظرون اقتصاديون وسياسيون واجتماعيون كبار من أمثال ماركس و هنتنغتون وفوكوياما وغيرهم من أصحاب النظريات الحديدية الدائرة حول نهاية التاريخ، والتي تبددت مع توالي الأزمنة وتغير سياقات الأحداث التي عرفها العالم، ولعل من الإرهاصات الأخيرة لصعود التفسير الإسكاثولوجي، خرجة رئيس الوزراء الإسرائيلي السابق، إيهود باراك، الذي أطل على قومه مرعوبا، فكتب مقالا في جريدة "يديعوت أحرونوت" شهر مايو الفارط، مشبعا بمخاوف كبيرة تنذر من قرب زوال إسرائيل وانفراط عقدها، وهي على مشارف إحياء الذكرى الثمانين لتأسيس الكيان المحتل، مستدعيا للتدليل على ذلك، التاريخ اليهودي، قائلا: "على مرّ التاريخ اليهودي لم تعمر لليهود دولة أكثر من 80 سنة إلا في فترتين، فترة الملك داود وفترة الحشمونائيم، وكلتا الفترتين كانت بداية تفككها في العقد الثامن"، وأضاف قائلا: "إن تجربة الدولة العبرية الصهيونية الحالية هي التجربة الثالثة وهي الآن في عقدها الثامن، وإنه يخشى أن تنزل بها لعنة العقد الثامن كما نزلت بسابقتها".

كما ذكر أن "العقد الثامن لإسرائيل بشّر بحالتين، بداية تفكك السيادة ووجود مملكة بيت داود التي انقسمت إلى يهودا وإسرائيل، وبوصفنا كيانا وصلنا إلى العقد الثامن ونحن كمن يتملكنا العصف، في تجاهل فظ لتحذيرات التلمود" (2).

وإيهود باراك، ليس وحده من تجرد من المسوغات الواهية التي يضخها السياسيون لتفسير الأحداث، وانخرط في التفسير الديني التلمودي، الذي هو حتما ليس ترفا ونزوعا آنيا نحو الغيب، بقدر ما هو نقطة ارتكاز حقيقية في إدارة الصراعات في العالم، لاسيما ضد العالم الإسلامي، مثله في ذلك مثل الحاخامات اليهود و الإنجيليين المسيحيين وبعض مشايخ المسلمين أيضا، ولكل تفسيره ونبوءاته المستمدة من كتابه المقدس.

أرمجدون النووية

أصرّ الرئيس الروسي، فلاديمير بوتين، على عدم تسمية الحرب ضد أوكرانيا بالحرب منذ بدايتها، وإنما سماها العملية الخاصة، والعمليات الخاصة في العلوم العسكرية تكون محدودة في الزمان والمكان، خاطفة وتحقق الأهداف المسطورة وفق جدول زمني محدد؛ والراجح أن هذا ما اختمر في عقل بوتين، على اعتبار أن اجتياح أوكرانيا لا يرقى إلى تخطيط حربي كبير، لوجود بون شاسع بين البلدين عسكريا، وتفوق روسيا باعتبارها قوة عالمية عظمى؛ لكن ما بدا أنه مسألة وقت قصير، استغرق الآن العديد من الأشهر، والخسائر والارتدادات أخذت تتضاعف، بعد دخول الغرب على خط المواجهة وعلى عدة جبهات، أهمها الدعم بالذخيرة والسلاح النوعي الذي قاد إلى صمود الجيش الأوكراني وعدم ترنحه وانهياره؛ فهل أخطأ بوتين في مقايسة القوة؟

قبل 50 عاما، عرف المؤرخ الأميركي جيفري بلايني الحرب بأنها الصراع حول قياس القوة (3)، ولعل الرئيس الروسي فعل ذلك، فقايس قوة بلاده بالقوة الأوكرانية واهتدى مستنتجا، إلى أن الفارق الكبير سيضمن نصرا سريعا للقوة النارية

صلاح المر

الروسية، استنتاج بددته الأيام بعد أن بات الرئيس بوتين يواجه قوة الغرب بكامله على الأراضي الأوكرانية، ومحاولات تقويض بلاده بعقوبات مختلفة تقودها الولايات المتحدة، العدو التاريخي اللدود الذي يتبنى دائما إستراتيجية "تنين كومودو" (Komodo dragon)، الذي يعمد إلى عض فريسته أولا، فيملؤها بالجراثيم القاتلة الموجودة في لعابه، ويتركها لقدرها تتلوى وتتعذب، ليعود إليها بعد أيام ويلتهمها على مهل وبكل أريحية.

فهل كان التلويح باستخدام السلاح النووي من طرف روسيا، علامة على الضرر الكبير الذي لحق بها واقترابها من هزيمة وشيكة، فيكون الخلاص بالسلاح النووي لحسم الأمر؟ أم أن ذلك مجرد تهديد لترجيح كفة الصراع وتحقيق تفاهمات؟ صراع لا يمكن توصيفه إلا بأنه حرب عالمية ثالثة لكنها غير معلنة بصريح العبارة، حرب يصر المفكر الروسي ألكسندر دوغين على أنها قادمة تحت عنوان "معركة أرمجدون"، التي تدعمها جميع "الإسكاتولوجيات" الدينية، فكافة الحروب في النهاية دينية وإن كانت لها غطاءات مختلفة، اقتصادية وجيوبوليتيكية وغير ذلك.

قوة الإسكاتولوجيا وحضورها

لا يجد الغرب غضاضة أو حرجا، في وسم حروبه ودمغها بوسم الدين، أو تسميتها بتسمية واصفة ومباشرة "الحرب المقدسة"؛ وإن عمد، إعلاميا، إلى مواراة ذلك عن طريق ابتكار مصطلحات ونحت مفاهيم تغطي على جوهر الحرب ومبعثها الأساسي، لامتلاكه الكفاءة والمناهج والأدوات.

في الحرب الأوكرانية، مُزّقت جميع الحُجُب، وألغيت جميع الاعتبارات والتحريمات المعيارية، وبرزت أكثر المُسَلَّمة الدينية كمحرك دافع للحرب، ينم عن افتتان وإيمان شديد وعميق بالإسكاتولوجيات المنذرة بالمعركة الأخيرة، أو ما يعرف بمعركة النهاية أو "أرمجدون" توراتيا، والتي لها حضور في اليهودية والمسيحية والإسلام على حد سواء، وإن اختلفت التسميات والسرديات المفسرة لشكلها وأحداثها في كل دين، وحتى لدى الفرق المختلفة المنتسبة لهذه الأديان.

لم يحجم الرئيس الأميركي جو بايدن عن رصف المصطلح وتوظيفه في إحدى خطبه ردا على تصريح غريمه الروسي فلاديمير بوتين الذي هدد باستخدام السلاح النووي، وقال بالحرف: "بوتين سوف يفتح أبواب أرمجدون ويجب أن نجد له حلا"، خصوصا أن حرب النهاية هذه، ظلت دائما لصيقة بالصراع النووي بين القوتين الأميركية والروسية لدى الكثير من المهووسين بالتفسير الديني.

ولا يخفى على أحد تغلغل الدين في عمق النخبة الحاكمة الأميركية وفي شعاراتها وخطاباتها منذ الرئيس وودرو ويلسون، مرورا بريغان وكارتر، وآل بوش الأب والابن، ويشير برتران بادي في كتابه "انقلاب العالم" إلى عودة المقدس إلى مسرح العلاقات الدولية، إذ يرى أنه: "ينبغي أن ينظر بعين الاعتبار إلى الأثر الناجم عن المفهوم المسيحي الذي تعتنقه النخبة عن سلوكها الخاص والذي تستمده من المأثور ومن الأساطير المؤسسة للولايات المتحدة على السياسة الخارجية الأميركية"، وهو ما تجلى في خطابات سياسية تحمل مفردات ذات طابع ديني وأخلاقي، ومع وصول قوى اليمين الديني المتطرف في أميركا إلى الحكم، تم تقسيم العالم إلى الشر والخير وهي دلالات أخلاقية قيمية (4).

بينما أوغل "عقل" بوتين، المفكر ألكسندر دوغين، في إرواء الساحة من المعين الديني، باستحضار وتوظيف الكثير من التفاصيل والتفاسير "الإسكاتولوجية"، فقد تناقلت وسائل الإعلام شهر سبتمبر الفارط، مقالا له قال فيه أن "أرمجدون" اقتربت وأن على المسلمين التحالف مع روسيا التي تخوض معركة حاسمة ضد أتباع المسيح الدجال، ويقصد بذلك الغرب.

وأضاف في مقاله: "في قلب المواجهة العالمية التي بدأت يكمن الجانب الروحي والديني، إن روسيا في حالة حرب مع حضارة معادية للدين تحارب الله وتقلب أسس القيم الروحية والأخلاقية: الله، والكنيسة، والعائلة، والجنس، والإنسان"، واعتبر في منشوره أن "الروس يتعاملون مع ما يسمّيه الشيوخ الأرثوذكس حضارة المسيح الدجال لذلك فإن دور روسيا هو توحيد المؤمنين بمختلف الأديان في هذه المعركة الحاسمة".

سياسة أو إيمان

قد تكون حجة الكثيرين، بأن هؤلاء السياسيين والمفكرين "المتسيّسين" يتغيون فقط التحشيد وكسب الحلفاء من أجل الظفر بنصر مبين في الحرب، عن طريق تحريك الانفعال الديني والعواطف الروحية لدى الطوائف والشعوب والأمم التي تتشارك نفس النظرة الأخروية لنهاية العالم، ولا يرقى ذلك إلى إيمان ديني راسخ لدى النخب الحاكمة، التي تتحرك وفق شريعة ذرائعية وفقه مصلحي بلا نواظم أو ضوابط، في ضوء أفكار وتوجيهات "ميكيافيلي" الخالدة،



صلاح المر

وعلى رأسها الفكرة/الصنم "الغاية تبرر الوسيلة" والتي تجعل الحكومة توظف الدين لأغراض السيطرة، فالدين ضروري للحكومة لا لخدمة الفضيلة ولكن لتمكين الحكومة من السيطرة على الناس، فالعامل الديني أحد أقوى التأثيرات المحركة للشعوب وللصراعات، خاصة في المناطق الجيوإستراتيجية؛ لكن الواقع والتاريخ يدحضان هذا الطرح، فجميع الحروب بين الحضارات أو الأديان، شُنت بدافع ديني صرف، وحماسة المقاتلين لطالما كانت تُذْكَى وتُسَعَّر باستثارة عواطفهم عن طريق المرويات الدينية.

يبقى أن نقول أخيرا، أن نظرية "أرمجدون"، تتردد وتوظف كثيرا في ظل الأزمات والصراعات العالمية والحروب الدينية منذ القرون الوسطى (5)، ويمكن أن نستدل على ذلك بالعديد من الأمثلة الواقعية، على غرار الاجتياح الإسرائيلي للبنان سنة 1982، حيث قام أحد دعاتها البارزين في التلفزيون الأميركي، ويدعى "بات روبرتسون " بعرض الرعب الآتي المتمثل في معرجة "أرمجدون"، حيث سرد على مشاهديه مزاعم بوجود قيامة على الأرض مع نهاية تلك السنة، وأن هذه القيامة ستكون في الاتحاد السوفياتي أساسا، لأنه سيخوض مغامرة ويبدأ بضرب أميركا بالأسلحة النووية.

وقد تجددت مثل هذه النبوءات في حرب تحرير الكويت سنة 1991، حيث زعم بعض الزعماء الأصوليين أن حرب الخليج الثانية هي بداية لدمار العالم، ثم خلال غزو العراق، وبعدها حين انفجر ما يعرف بالثورات العربية وظهور ما يعرف بتنظيم داعش في سوريا والعراق، حيث انتعشت النبوءات المبشرة بيوم الملحمة، وستظل تتكرر كلما تدحرجت العلاقات بين الدول والأمم نحو المزيد من الصراعات والحروب.

كاتب من الجزائر

هوامش:

1- الإسكاتولوجيا أو علم الأخرويات، هو جزء من علم اللاّهوت، يهدف إلى دراسة ما يعتقد أنّه الأحداث الأخيرة قبل نهاية العالم، تلك النّهاية العنيفة والدموية، والتي ستأتي على الأخضر واليابس إيذانا منها بنهاية هذه الحياة والانتقال إلى حياة أخرى.

2- موقع قناة الجزيرة (www.aljazeera.net).

3- TIME ,volume101,number4,2022

4- رباحي أمينة، عودة المسلمة الدينية في العلاقات الدولية، مركز دراسات الوحدة العربية (https://caus.org.lb/ar).

5- محمد إسماعيل المقدم، خدعة هرمجون، دار بلنسية، الرياض، السعودية، ص3، 2003.



غداة إعلان قرارها بالتوقف عن الصدور بعد 25 عاماً، كتبت الناشرة مارغريت أوبانك نصاً مؤثراً جاء بمثابة بيان وداعي، استعادت فيه ظروف صدور المجلة وأبعادها وخصوصية هذا المشروع الفريد ■

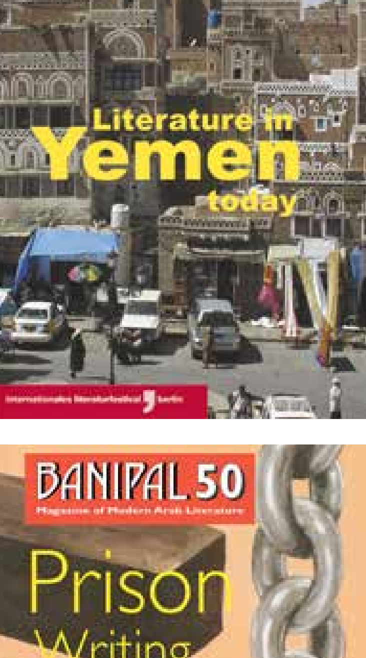
«بانيبال» تحتجب
ربع قرن من مغامرة الأدب العربي بالإنكليزية

كمال بستاني

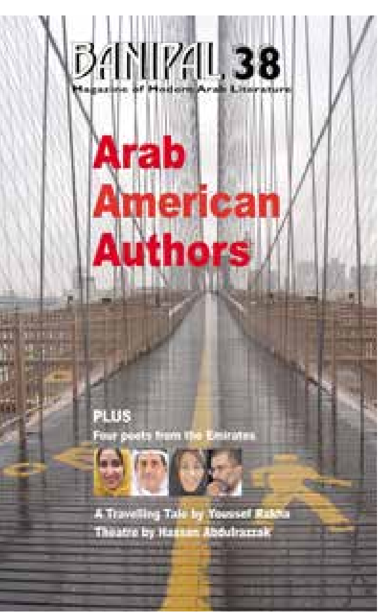
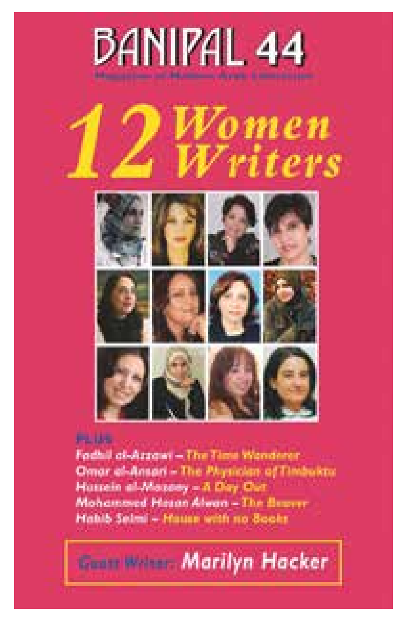
"بانيبال" تحتجب

ربع قرن من مغامرة الأدب العربي بالإنكليزية

كمال بستاني



مؤلم هذا الخبر، مؤلم احتجاب مجلة في ذروة عطائها، مؤلم أن تحتجب "بانيبال" وليس في جوارها مجلة أخرى تحمل على كاهلها مهمة ربط قارئ الإنجليزية بأدب يكتب في خارطة أدبية عربية هائلة تجاوزت البلدان إلى المهاجر والمنافي في أربع جهات الأرض.

غداة إعلان قرارها بالتوقف عن الصدور بعد 25 عاماً، كتبت الناشرة مارغريت أوباتك نصاً مؤثراً جاء بمثابة بيان وداعي، استعادت فيه ظروف صدور المجلة وأبعادها وخصوصية هذا المشروع الفريد.

هنا نص البيان:

"تأسست مجلة 'بانيبال' رداً على النقص الفادح في ترجمة الأدب العربي إلى اللغة الإنجليزية. ومنذ انطلاقة المجلة، ظلّت مستقلة تماماً، واعتمدت طوال فترة إصدارها على الجهود الفردية لشخصين عزما على ملء هذا الفراغ، وسدّ الفجوة القائمة بين الأدبين العربي والعالمي، وإرساء قاعدة من القراء الذين يحبّون الأدب العربي ويقدّرونه.

لطالما تمتّعنا، في ظل غياب الاعتبارات التجارية، بالحرية المطلقة ليظلّ الأدب شغلنا الشاغل فحسب. وقد زيّنت غلاف العدد الأول من 'بانيبال' لوحة رائعة بريشة الفنان يوسف عبدلكي تميزت بخطوطها الفريدة التي شكلت جزءاً من هوية المجلة، والتي أصبحت في ما بعد شعار جائزة 'سيف غباش - بانيبال' للترجمة. وغني عن البيان إن 'بانيبال' حققت، خلال خمسة وعشرين عاماً، إنجازات عديدة في مجال ترجمة الأدب العربي إلى اللغة الإنجليزية، ومن الإنجليزية إلى لغات أخرى، حتى بات يمكننا تأريخ حركة ترجمة الأدب العربي المعاصر إلى اللغات الأخرى، بـ'ماقبل بانيبال وبعدها'.

عملنا بصورة يومية طوال الخمسة والعشرين عاماً الماضية، بمعيّة فريق صغير جداً من غير المتفرغين والمتطوعين. أما الأعمال الكثيرة الرئيسية التي تشمل التحرير والإدارة، والشؤون المالية، والتوزيع والإعلان والتسويق، وغيرها من المهام، فكانت من نصيبي أنا وصموئيل، وكنا نمتلك الطاقة والقدرة الجسدية والحماسة والقناعة التامة في العمل الذي أديناه بشغف أعاننا على إصدار المجلة، عدداً بعد عدد، طوال ربع قرن.

كنا، ما إن نصدر عدداً جديداً من المجلة، حتى نبدأ بالتخطيط والإعداد للعدد التالي، وكانت تنهال علينا دائماً كمية كبيرة من الأعمال الأدبية العربية الجديدة بالترجمة، ويمكننا أن نقول بحق إن شغفنا بالأدب العربي المعاصر هو الذي أدام طاقتنا اليومية طوال تلك السنوات.

هل انتهى دور المجلة؟ قطعاً لا. فالأدب العربي يحتاج دائماً إلى مجلة مثل 'بانيبال'، لا بل يحتاج إلى أكثر من 'بانيبال'. وها نحن نختتم عملنا بالعدد 75 من المجلة، لا لأنها لم تعد ضرورية، بل لأننا، أنا وصموئيل، وبصفتنا العاملين الرئيسيين فيها، لم نعد قادرين على مواصلة العمل، مؤمنين في الوقت نفسه بضرورة ضخّ دماء جديدة من الشباب الذين يتمتعون بالحماسة نفسها التي رافقتنا خلال هذه الرحلة، نحن وجميع من عمل معنا منذ صدور العدد الأول في فبراير (شباط) 1998.

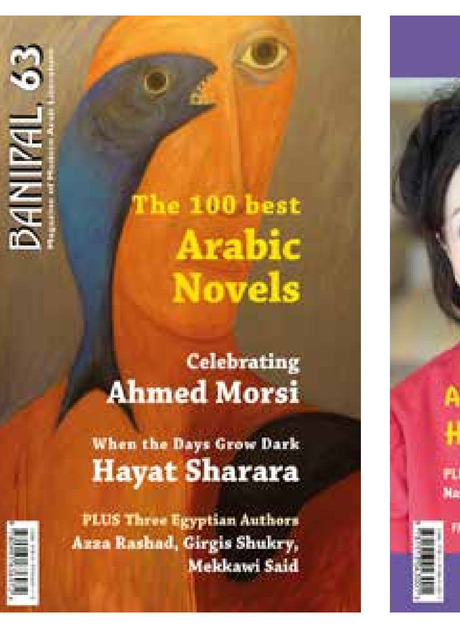
لم نشك أو نتذمر يوماً من قصور المؤسسات الثقافية العربية تجاه المجلة، وعدم تجاوبها معنا، وغياب دعمها لترجمة الأدب العربي إلى لغات أخرى، مع أننا ندرك تماماً أن ذلك يجب أن يكون من أساسيات رسالة ومهام تلك المؤسسات. في النهاية، يحدوني، ورفيق رحلتي صموئيل، السعادة والفخر البالغين، بما أنجزناه منذ عام 1998 حتى يومنا هذا. هكذا هي الحياة، وهذه النهاية الحتمية لرحلة حافلة بالاكتشاف والعطاء. لقد أدينا واجبنا على أكمل وجه. وداعاً، وشكراً لكم".

رحلة ثرية

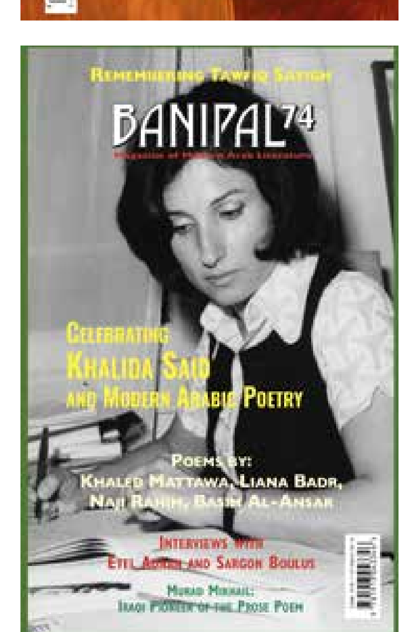
دأبت مجلة "بانيبال" طوال 25 عاماً على الصدور، حاملة مع كل عدد باقة من النصوص العربية، الشعرية والسردية والنقدية، بالترجمة الإنجليزية، متوجهة بها الى القراء الأنغلوفونيين في العالم، معرّفة إياهم بعيون الأدب العربي الحديث، وبالشعراء والروائيين والقاصين، ومخصصة لهم ملفات ثرية هي أشبه بمراجع فريدة يحتاجها النقاد والباحثون في الغرب.

لا تحصى المقالات والنصوص والقصائد التي ترجمتها مجلة "بانيبال" الرائدة خلال نصف قرن، ولا الحوارات التي أجرتها مع كبار الكتاب والشعراء، ولا الملفات التي أعدتها، وقدمت عبرها أجمل صورة للأدب العربي وأصدقها ، خصوصاً في الحقبة









التي خضع فيها هذا الأدب لتأويلات غريبة منحرفة وغير عادلة، جراء انتشار ظاهرة الأصولية الإسلامية والظلامية والإرهاب الفكري الذي تمثلت ذروته في انفجار الحادي عشر من سبتمبر (أيلول) عام 2001. ولدت مجلة "بانيبال" التي كانت وراءها الناشرة البريطانية مارغريت أوباناك والكاتب العراقي صموئيل شمعون، وقد انطلقا بمشروعهما الفريد في لندن عام 1998 وفي يقينهما أنهما سيواجهان صعوبات كثيرة، في مقدمها تكاليف الإنتاج والتمويل. وعلى رغم الحواجز المادية التي اعترضتهما وغياب الدعم المالي، مضيا في تحقيق هذا الحلم ومعهما مترجمون وكتاب ونقاد ساهموا متطوعين في مد أعداد المجلة بالترجمات والمقالات والنصوص.

وعدداً تلو آخر فرضت المجلة نفسها بصفتها النافذة الوحيدة التي يطل منها الأدب العربي، في كل تياراته وهوياته، على قراء الإنجليزية في العالم أجمع. وكانت منبراً حقيقياً للحوار بين الآداب العربية والآداب العالمية، انطلاقاً من مبدأ حرية الرأي وإحياء الحوار الثقافي بين العالم العربي والغرب الأنغلوساكسوني. وفازت مجلة "بانيبال" بجائزة الشيخ زايد التي كانت بمثابة دعم لها ولمنشوراتها وكتبها التي تصدرها بالتالي، ومنها روايات ودواوين ومختارات أدبية بالترجمة الإنجليزية. وكانت المجلة أنشأت في 2006، جائزة "بانيبال - سيف غباش" للترجمة، بدعم من مؤسسة "بانيبال للأدب العربي" وبإدارة الرابطة البريطانية للكتّاب.

وبينما كانت المجلة تتهيأ للتوقف، اختارت خوض مشروع جديد، عبر إطلاق نسخة بالإسبانية من "بانيبال"، مواصلة مغامرتها ولكن عبر التوجه إلى قراء الإسبانية في العالم. وصدر عددها الأول في مارس (آذار) 2020، مرسخاً هوية المجلة وحلم مارغريت أوباناك وصموئيل شمعون. والأمل أن تواصل المجلة هذا المشروع متخطية أيّ صعوبات مادية.

العدد الأخير

أما العدد الأخير والوداعي من مجلة "بانيبال"، ورقمه 75، خريف 2022، فتضمن المواد الآتية: ملف قصير كتحية للفنان الأرمني العراقي الراحل أرداش كاكافيان، شارك فيه فاروق يوسف وشيرين أحمد مرسي. شهادة أدبية للكاتبة اللبنانية نجوى بركات بعنوان "في أن الكتابة امتحان ومحنة" (ترجمة نانسي روبرتس). "الكتابة في الصندوق" مقالة للكاتب الفلسطيني أنطون شماس، عن تجربته في ترجمة "المتشائل" لإميل حبيبي إلى العبرية. "شرفة ابن رشد" للكاتب المغربي عبدالفتاح كيليطو (ترجمة نادية نعمة وكريستينا ثيفانتوس). أربع قصص قصيرة: "الراعي" للكاتب الكندي اللبناني راوي حاج. "اسمي سليماني" للكاتبة الأردنية جميلة عمايرة (ترجمة سميرة قعوار)، "القمائر" للكاتبة السودانية آن الصافي (ترجمة بيكي مادوك)، "عناقيد البشر" للكاتب القطري جمال الفايز (ترجمة يونس البوستي)، فصل من رواية "الجنة أجمل من بعيد" للكاتبة اللبنانية كاتيا الطويل (ترجمة نانسي روبرتس)، فصل من رواية "البحث عن عازار" للكاتب السوري نزار آغري (ترجمة بول ستاركي)، قصائد للشاعر العراقي وليد هرمز والشاعرة المصرية منة أبوزهرة (ترجمهما رافائيل كوهين).

مراجعات كتب

مقاطع من كتاب "مقهى ريش - عين على مصر" للكاتبة الإماراتية ميسون الصقر، الفائزة بجائزة الشيخ زايد للكتاب للعام 2022، فرع الآداب. قصتان "الديسكو الأفرو - فلسطيني" و"ذات يوم جميل تكتشف بأنك عربي" للكاتب أمير زومر (ترجمة عن العبرية جيسيكا كوهين). وفي باب "أدب السجون" نشرت المجلة نصاً للكاتب السوري ثائر الديب بعنوان "الكتابة من شحم القلب" (ترجمة جوناثان رايت). ونشرت المجلة المقدمة التي كتبها الشاعر السوري جعفر العلوني للطبعة الإسبانية من كتاب "أدونيادا" للشاعر أدونيس.

وفي باب عروض الكتب، نشرت المجلة المقالات التالية: ترينو كروز كتب عن ديوان "الأفعوان الحجري" للشاعر نوري الجراح (ترجمة كاثرين كوبهام). سوزانا طربوش عن رواية إبراهيم الكوني "كلمة الليل في حق النهار" (ترجمة نانسي روبرتس). جوسلين ميشيل ألمايدا، كتبت عن ديوان "ناس الماء" للشاعرة اللبنانية الفرنسية فينوس خوري غاتا (ترجمة مارلين هاكر)، ستيفاني بيتيت، كتبت عن رواية "مستر نون" للكاتبة اللبنانية نجوى بركات (ترجمة لوك ليفغرين). هانا سومرفيل كتب عن كتاب "لا طواحين هواء في البصرة" للكاتب العراقي ضياء الجبيلي (ترجمة تشيب روسيتي). ستيفن واتس كتب عن مجموعة شعرية بعنوان "ستيغما" للشاعر العراقي ياسين غالب. (ترجمة الشاعر). فايز غالي كتب عن رواية "نهاية الصحراء" للكاتب الجزائري سعيد خطيبي، عمار المأمون كتب عن رواية كاتيا الطويل "الجنة أجمل من بعيد". سارة سليم كتبت عن رواية "فيلا الفصول الأربعة" للكاتب الجزائري إبراهيم سعدي.

بقي لنا أن نأمل في ظرف أفضل وحياة أطول لمشروع "بانيبال" في اللغة الإسبانية... لعل في ذلك عزاء لأدبنا العربي الحديث وهو أدب يستحق أن تفتح له أكثر من نافذة ليسافر في العالم. تحية كبيرة لمارغريت أوباناك وصامويل شمعون على ربع قرن من الكفاح لأجل وضع الأدب العربي على خارطة القراءة في العالم.

كاتب من لبنان مقيم في ليدز/بريطانيا

دينيس جونسون ديفيز ومارغريت أوبانك



روجر ألين، نجيب محفوظ ومارغريت أوبانك



دينيس جونسون ديفيز ومارغريت أوبانك



مارغريت أوبانك في حديقة محمود درويش في أصيلة المغرب



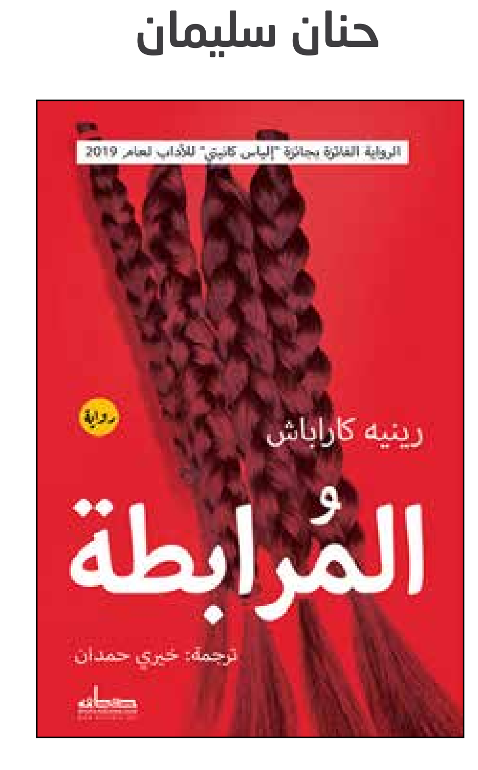
دوريس ليسينغ نوبل 2007 ومارغريت أوبانك



الأنثى الضائعة في المجتمع الذكوري

رواية "المُرابطة" لرينيه كاراباش

حنان سليمان



"أُقسم بلوكا دوكاغيني سيد ألب ألبانيا أنني وحتى آخر لحظة من حياتي لن أمس رجلا وسأحافظ على براءة عذريتي، ناكرة حضور المرأة في ذاتي إلى الأبد. أنصاع مطيعة لهذا القسم وأنوي عدم اتباع غيّ غرائزي الفطرية، وأنا اليوم أمام اثني عشر حكيما أقبل بالاسم الذكري ماتيا على أن يصبح اسمي الوحيد، ولتقص النساء شعري ولتحرق أثوابي رمادا، ولتصبح ملابس الرجال ظهري وقدمي وبشرتي".

هكذا أقسمت "بكيّة" في الكنيسة التي تحيطها جبال الألب الأخّاذة في قداس موتها كأنثى وميلادها كذكر. من الآن صار اسمُها "ماتيا".

المعتاد في روايات الهوية أن تناقش أزمة الوطن والانتساب للأرض أو للغة والثقافة والحضارة، أو الانتماء للدين والتغيرات التي تطرأ على ما تربى عليه المرء ونشأ، أو كما نشهد في السنوات الأخيرة التحولات الجنسية بين النوعين أو مجرد أن يعتبر الرجل نفسه امرأة والعكس مع ما يثيره هذا من تحفظات مجتمعية ودينية. الجديد في رواية "المُرابطة" المترجمة (دار صفصافة للنشر والتوزيع 2021) أن كاتبتها البلغارية رينيه كاراباش تأخذنا إلى عالم غرائبي من طراز مختلف للهوية الضائعة؛ فالبطلة "بكيّة"، وبعد 17 عاما من العيش في هويتها الأنثوية منذ أن كانت طفلة، تنسلخ من ذاتها وكينونتها لتقرر العيش كذكر ما تبقى لها من عمر بمباركة دينية ممثلة في الكنيسة وتصديق المجتمع الذي يحصر المرأة والرجل في أدوار تقليدية بل ويفترض في كلٍ سلوكيات وهوايات ونمط معيشي معين. حتى الألوان يختارها لهم فالأزرق للذكور والأحمر للنساء. كيف ستنهار الدنيا لو استجبنا لطفلة أجهشت بالبكاء رغبة في ارتداء ملابس زرقاء؟

لكن قرارها هذا محفوف بالدم.

يقول ظهر غلاف الترجمة العربية في بعض نصه: تأخذنا هذه الرواية الآسرة في رحلة داخل عقول عتيقة وقلوب مظلمة تحكمها تقاليد غارقة في العنف والغرابة، وكأننا ندخل عبر الرواية إلى ثقب أسود ننتقل بقفزات بارعة بين تقاليد العصور الوسطى وحياة القرن الحادي والعشرين.

في رواية ثيمتها البقاء، توقظ بكيّة أباها موراش في الليلة المشؤومة التي تمثل الحدث المحوري في الرواية لتسأله: "أبي، أريد أن أصبح مرابطة، هل توافق على قراري؟ فيرد بسؤال: هل أنت نظيفة؟ تكذب عليه بنعم، فيجيبها بهدوء على



غير المتوقع: "أيقظي أمك وسالي، سنلغي العرس في الغد". تدرك بكيّة أنها بين الموت والحياة، ففي متاع زواجها رصاصة وضعها والدها موراش سيقتلها بها عريسها 'نيمانيا' إن ثبت عدم عذريتها كما جرى العرف. تتساءل: "هل أنا على وشك الزواج أم الدفن؟".

يعلم موراش أن رجلا في البيت سيوضع في عداد الأموات بقرار ابنته العيش في ثوب "ماتيا" دون إجراء عمليات جراحية أو ما شابه، يعلم أن بيته سيُقحم في عداوة دموية بعد أن لوّث شرف العريس سليل العائلة العريقة الذي سيتعين عليه قتل أحد رجال العائلة - إما الأب موراش أو ابنه سالي - لغسل شرفه المهدور بسبب إلغاء العرس ويسدد ضريبة الدم للحاكم في قلعته كما يقضي "القانون"، ثم يشارك القاتل في تأبين القتيل ويتناول طعام الغفران في بيته، لكن موراش يمضي ولا يكترث. ثمة مكاسب وامتيازات ستحصل عليها المُرابطة في المجتمع الذكوري بالطبع

كما سيكون عليها أن تضمن قوت عائلتها وقضاء حاجاتهم، فهل يعادل ذلك موته أو موت ابنه في المقابل؟ تبدو الأم في ردها أقرب إلى الطبيعة الإنسانية فتلوم ابنتها على القرار، بينما مواراش يصرخ فيها غاضبا أن هذه "إرادة بكيّة" وأن "التشريع فوق كل اعتبار" أي فوقها وفوق ابنه وفوق ابنته.

"القانون" والمرأة

أما التشريع أو "القانون"، كما يتكرر ذكره في الرواية، فهو معلم الثقافة الألبانية الذي وضعه أمير كاثوليكي من عائلة دوكاغيني ويتيح فرصة الولوج إلى عالم الرجال لمن لم يُكتب له أن يولد ذكرا فيحصل على الامتيازات المترتبة. يعتبر الأمير من الحكام الإقطاعيين الذين حكموا في القرنين الرابع العشر والخامس عشر، أما القانون الذي وضعه فجاء في اثني عشر جزءا فيها 1263 قانونا شكلوا الإطار الأخلاقي والقانوني للمعاملات الاجتماعية فيما يتعلق بشؤون الكنيسة والأسرة والزواج والشرف والعهد والميراث والثأر والعمل والملكية وفض المنازعات والضرر، ورسم به الهوية الألبانية حتى بالنسبة إلى الألبان المقيمين في شمال ألبانيا وكوسوفا ومقدونيا وصربيا والجبل الأسود وكرواتيا والبوسنة حماية لهم من حضارات الغزاة ومقاومة للذوبان فيهم. ترجع نشأة القانون إلى منطقة جبلية بشمال ألبانيا ظلت بعيدة عن أيدي الغزاة لوقت طويل فعاش الأهالي هناك كمجتمع خارج نطاق سيطرة الدولة. أما لفظة "قانون" فترجع أصولها إلى العربية واليونانية بمعنى الشريعة الحاكمة وهي في الأولى إسلامية كما استخدمها العثمانيون. لا يوجد أخطر ولا أغلى من الحرية يملكه المرء لهذا يريد الجميع أن يسلبها منه وما الإنسان إلا إرادة. حكم قانون لوكا دوكاغيني الأوجه الهامة للحياة الاجتماعية في كوسوفا وشمال ألبانيا لقرون عدة على أرض الواقع فليس الأمر بالحكاية أو الأسطورة بل هو تاريخ إنساني وهذا ما يجعل الرواية شديدة الثراء والعمق الإنساني.

وأما "إرادة بكيّة" فحديث مواراش عنها ما هو إلا ادعاء. لم يقدر ابنته يوما أو يحترمها كامرأة. شعورها بالقوة والفرح حين لامس ظل الموس شفتها العليا فبدا كأنه شارب، وكأنها أخيرا في ثوب مناسب يليق بها ولا ينتقص من قدرها، وتمنيها أن يراها أبوها على هذا النحو لهو شعور بائس لم يدفعها إليه أحد بقدر أبيها.

يقول المترجم الفلسطيني خيري حمدان في مقدمة الرواية الفائزة بجائزة إلياس كانيتي للآداب 2019 في ألمانيا، إن ألبانيا شهدت مرحلة شبيهة نسبيا بالعصر الجاهلي في العالم العربي. نفهم مقصد حمدان المقيم في بلغاريا عندما ننتهي من قراءة النص إذ نجد فيه تهميشا للمرأة وتفضيلا سائدا لإنجاب الذكور على الإناث، ندب النساء والولولة حين تولد الأنثى ووصم الزوجات بأنهن غير قادرات على إنجاب الذكور، عدم اهتمام بتعليم المرأة، اعتبار الحب ضعفا والزواج صفقة يدفع فيها العريس 20 كبشا مهرا ولا يُشترط موافقة المرأة على شخصه بل للرجل المسؤول عنها القرار، نجد فيه الزواج المبكر والملاءات البيضاء التي ينتظر الأهل خروجها محملة بدليل طهارة العروس وعفتها وإن كانت غير ذلك فمصيرها القتل على يد الزوج المغدور به، بالإضافة إلى ضريبة الدم وعمليات الثأر المتغلغلة والشارات السوداء التي يحملها الرجال على أذرعهم مفصحين عن نيتهم في الأخذ بالثأر أو معلنين أنهم مستهدفون به.

قد يُرى في قرار بكيّة التحول لمرابطة نوع آخر من التمرد على القانون العرفي الذي يقضي بقتلها على يد زوجها إن ثبت عدم عذريتها في ليلتهما الأولى، لكنه تمرد يظل يؤذيها ولا يخرج عن الإطار السائد الذي حدده المجتمع فإما القتل أو الرباط، بعكس تمرد أخيها سالي عندما هرب إلى بلغاريا، أما قسمها في قداس الدفن فكاذب في النهاية إذ لم تكن عذراء حين نطقت به. وقفت بكيّة مجددا في خانة المفعول به لا الفاعل، مفعول به رضخ للقانون وانصاع للخيار الوحيد المتبقي بعد ما طرأ عليه من تغيير، ومفعول به لم يحرك ساكنا حين وقع ما وقع في الليلة الظلماء، رغم علمها بعاقبة ذلك في آخر ليلة لها قبل الزواج.

كان محظورا على بكيّة النظر في أعين الرجال أو الذهاب للحانة في مقابل الواجبات التي ستُفرض عليها من العناية بالصغار وغسل الملابس وطهي الطعام كأي أنثى في ألبانيا، أما نسختها الذكورية فحصلت على بندقية وساعة وبات من حقها التدخين واحتساء الخمر ومخالطة الرجال والذهاب إلى الحانة وغرف الدردشة الرجالية حتى التفاصيل الصغيرة من الوقوف بقدمين منفرجتين والسير مساء في الشوارع الضيقة للتعود على الوضعية الاجتماعية الجديدة وأطفال القرية الذين صاروا ينادون بكيّة بـ"الأخ ماتيا".

حُرقت فساتين بكيّة إذن عدا فستان الزفاف هدية جدتها أخفته وحذاء لامع في الخزانة، كل شيء سواهما من عالمها الأنثوي ذاب في النيران، هكذا المرابطات، عذارى أقسمن على اللاجماع حسب شريعة دوكاغيني، يمارسن الحياة كرجل ورب عائلة في المجتمعات الأبوية البطريركية في منطقة البلقان. يعدّ هذا القسم من الناحية الدستورية استبدالا وتغييرا للجنس فور الإدلاء بالقسم. تمتلك المرأة بعد ذلك جميع الحقوق التي يتمتع بها الرجل، والتي تحرم منها النساء تقليديا في هذه المجتمعات. لم يتبق في الوقت الراهن سوى عدد محدود من النساء اللواتي أدلين بالقسم لأن المناطق المعنية باتت غير مأهولة في معظمها، وربما لم يعد يوجد منهن أحد.

عقدة قابيل

تبدأ الرواية بمقتل مواراش على يد أخي نيمانيا في تقطيع سردي عبر الزمن تروي فيه بكيّة قصتها لصحفية أمام الكاميرا في نهاية العقد الثاني من القرن الحادي والعشرين باعتبارها آخر امرأة مُرابطة على وجه الأرض مع استخدام تقنية الاسترجاع الفني (فلاش باك) لتتذكر ما حلّ بها. نقرأ أيضا أربع رسائل من سالي إلى أخته بكيّة تحتفظ بها في صندوق خاص، وشعر حر يستحوذ على بعض الفصول ويتسلل إلى أخرى، ثم تتطور الأحداث بعد الحديث الصحفي حتى نصل إلى النهاية القاتمة.

نعرف أن بكيّة تعيش في عزلة ولا تجد من يؤنس وحدتها، لم تغادر القرية لسنوات طويلة، القرية التي يهجرها الشباب بحثا عن مستقبل أفضل، بل ربما البقر يفهمها أفضل من البشر. صديقتها الوحيدة التي تعرفت عليها تُدعى "دانا" تقيم في بلغاريا وتزور جدتها في القرية بالإجازة الصيفية، حينها يجتمعان كل ليلة لتقرأ لها دانا عند الطاحونة. يعرف أهالي القرية بتجمع الفتاتين للقراءة هناك، يتحاكون عن سر تخفيانه ويثيرون الشائعات، لكن لا يدرون تحديدا ماذا يفعلان وحدهما.

اختارت بكيّة أن يكون القصاص من سالي لا من أبيها، نعرف أنها عاشت بعقدة قابيل في شعور بالدونية مقارنة بأخيها الأصغر الذكر الذي كان يحصل على القطعة الأكبر من الخبز وقد عاش الأوفر حظا لا لشيء فعله أو اكتسبه بل لطبيعته التي خُلق عليها. تفتتح الرواية بحوار بين قابيل وهابيل بالفعل ثم آية من الإنجيل تقول "فَالآنَ مَلْعُونٌ أَنْتَ مِنَ الأَرْضِ الَّتِي فَتَحَتْ فَاهَا لِتَقْبَلَ دَمَ أَخِيكَ مِنْ يَدِكَ. مَتَى عَمِلْتَ الأَرْضَ لاَ تَعُودُ تُعْطِيكَ قُوَّتَهَا. تَائِهًا وَهَارِبًا تَكُونُ فِي الأَرْضِ" (تك4: 11- 12). هكذا حُكم على بكيّة التي قررت التخلص منه. ربما جاء قرارها تمردا على مواراش الذي طالما ناداها بـ"ابني الغالي" و"ابن أبيك" واستعان بها في أعمال رجولية، تذكر إعطاءه لها مسدسا وصفعه لها مرة في رحلة صيد، سماعها له وهي في بطن أمها حين كان يردد "أريد ولدا"، لا تنسى أنه لم يلمسها حتى بلغت سنتها الأولى. باختيارها سالي لدفع ضريبة الدم، أخرجت لسانها لأبيها بكل تمرد على القانون العرفي وكأنها تقول: "أتريد ابنا لك يا مواراش؟ خذ ابنا محكوما بالموت".

كل ما جال بخاطر سالي أن أخته سلمته إلى الموت، هرب وترك ضريبة الدم لأبيه، لكنها رأت في اختيارها لأخيها أهون الشرين فـ"تبرؤ العائلة من أحد أعضائها أشد وقعا وإيلاما من الموت" كما جاء على لسانها. لو قُتل مواراش، لحُبس سالي في خانة الانتقام لمقتل أبيه يوما كما يقضي "القانون"، ولما كان أخوها الضعيف القارئ والمحب للرقص غير مؤهل للأخذ بالثأر، سيكون لزاما عليها وأمها نبذه وأسره في البيت حتى يعدل عن موقفه، وسيفقد حقه بالزواج واستصلاح الأراضي، باختصار خدمة التشريع تحتاج رجولة هو يفتقدها وهي لا تستطيع تعذيبه. أما مواراش فرحّب بانتقال الشارة السوداء إليه، لن يقتله داء ولا شيخوخة، لن يقتله شيء سوى البندقية وكفاه فخرا.

الرواية جاءت في 152 صفحة بإيقاع متوسط رشيق منشورة على جزأين في نفس الكتاب؛ الأول من 34 فصلا أما الثاني في 11 فصلا، مع "بداية النهاية" و"نهاية البداية" على لسان المؤلفة قبل وبعد الجزأين. قبل أن تظن أن هذه هي الحكاية برمتها، تفاجئك كاراباش بمعجزة التوأم الذكر الذي عاش "جنينا في جنين". ربما هذا يفسر شيئا من توقف الحيض عندما صارت بكيّة ماتيا، أو يجعل حلاقة الذقن التي نما فيها الشعر وظهور شعر خفيف غامق على الصدر والعنق ليصير مع الوقت غليظا وحادا أمرا مفهوما ولو قليلا بعد تحول الفتاة إلى مُرابطة. وربما كان الحيض والشعر مجرد تخييل.

هوية الشتات والمعنى

"محض وهم" هكذا يوصف حلم المهاجر بتغيير حياته فيغير اسمه حين يحط في بلده الجديد هربا من الماضي، لكن تظل الحقيقة الموجعة أننا "نبقى أسرى أسمائنا وأعمالنا حتى النهاية". استقرت هوية ماتيا حتى حين سافر إلى سالي وحاول أن يتخلص من هويته المزيفة كرجل. لم يستطع تغيير ملابسه، لم يستطع الارتداد لهويته الأنثوية واسترداد بكيّة بعد أن عاش 17 عاما في حياة أخرى، والأدهى لم يستطع أن يعيش مع دانا كما أراد بعد عمر فات ولو قدم إلى عالم يقع خارج فلك "القانون" الذي لم تعرف به دانا وما سيترتب على فعلتها من جحيم لأسرة

بالكامل بسبب تلك الليلة الظلماء. "أنا رجل يا دانا وجسدي مجرد تفاصيل".
عاشت بكيّة بعقدة الذنب لأنها السبب في كل ما حدث، فقط لو لم تذهب ذلك المساء إلى الطاحونة، يائسة من إيجاد من تمنحه حبها على هذه الأرض، حتى عندما التقت دانا متأخرا في بلغاريا، ربما حلّت لعنة خيانة القسم الكنسي، لن يجدي البقاء خارج "القانون" إذن أو يغير شيئا. وفي لحظة تتجلى فيها المحنة تسأل وهي التي صلت كثيرا: هل هناك إله؟ قبل أن ينقشع الظلام ويملأ النور الفضاء.

رينيه كاراباش هو الاسم الأدبي للكاتبة التي تعمل كممثلة وشاعرة ومديرة مسرح أيضا، أما اسمها الحقيقي فهو إيرينا إيفانوفا. نعرف القليل عن دول البلقان أدبيا فحركة الترجمة من لغات المنطقة إلى العربية شحيحة وهو ما يُحسب للدار المصرية التي اختارت هذه الرواية للترجمة. نعرف أيضا من قراءة "المُرابطة" أن النص الدائر بلا فواصل بين الواقع من جهة والتخييل الذاتي والحُلم من جهة أخرى يصعب فهمه فقد سبق كوكا (معتوه القرية) دانا إلى الطاحونة في الليلة المشؤومة وسال الدم عقب انفراده ببكيّة، غير أن دانا تبقى بطلة الحدث. نعرف أيضا أن غياب علامات الترقيم عن أدب الحداثة وما بعد الحداثة قد أربك المترجم وتطلب مجهودا إضافيا لتفكيكه.

جاء غلاف الرواية حاملا ضفائر بكيّة التي قُطعت في الكنيسة مع القسم الذي لا رجعة فيه، أما الخلفية فحمراء بلون الدماء التي افتدت بكيّة نفسها بها فاختارت الحياة على الموت ولو في ثوب ذكوري حتى لا تتزوج وتُقتل بعد أن يتبين زوجها أنها ليست عذراء، أو تعبيرا عن دماء أبيها أو أخيها التي ستراق بعد أن يثأر الزوج لشرفه. اختيار الكاتبة لأسماء أبطالها جاء موفقا للتعبير عن شخصياتهم فدانا تعني اللؤلؤ الأكثر جمالا وقد كانت كذلك كما تصفها بكيّة فتقول إن بشرتها شفافة وأسنانها بيضاء وأنها أجمل منها، وموراش يعني النشيط الخفيف وقد كان كذلك في أعماله، ونيمانيا هو التنين والشيطان أو يأتي بمعنى عدم التخلي كناية عن العند والمثابرة لتحقيق الهدف وهو الثأر لشرفه، أما بكيّة فهو اسم مشتق من باقية أي الناجية والذي يرجح المترجم أنه انتقل إلى ألبانيا مع حكم العثمانيين لها، لكن ربما يكون الأمر على غير ذلك. بالنظر إلى كل هذه العادات والخلفيات لأناس قرويين بسطاء، لا يبدو أن اختيار اسم لا ينتمي للخصوصية الألبانية ووافد مع غزاة سيكون قرارهم حين يسمّون أبناءهم.

"تلك كانت حكاية بكّية، الفتاة الأنثى التي رغبت أن تصبح ابنا ذكرا"، هكذا كان مفتتح الرواية ومختتمها على لسان الكاتبة رينيه كاراباش التي فجرت لنا مفاجأة أخرى في نهاية الرواية عندما وقّعت باسم دانا على فصل "نهاية البداية" كمؤلفة رواية المُرابطة، عندما قالت إنها كتبت الرواية من مقر إقامتها الإبداعية في بريطانيا التي سافرت إليها دانا في النص الأدبي، وأنها تُهديها للمرأة التي اختارت الحياة على الموت، فـ"لو لم تكن بكيّة من حولي لما تمكنت من كتابة هذه الرواية"، فهل تحمل "المُرابطة" شيئا من سيرة كاراباش الذاتية؟ ربما الإجابة في اللقاءات التلفزيونية التي ظهرت فيها لو وجدنا من يترجمها عن البلغارية.

كاتبة من مصر

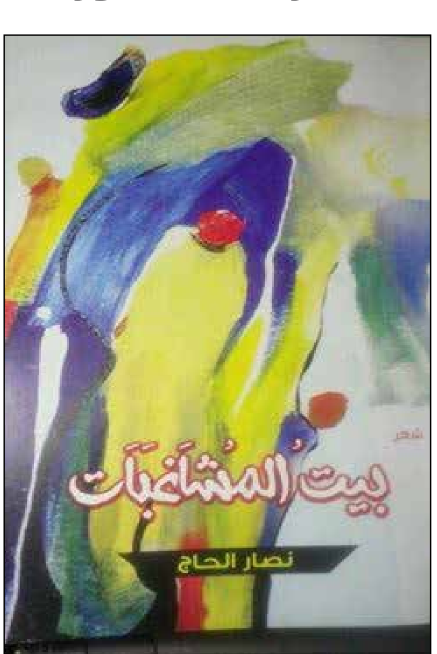
سناء أتاسي



شِعِّرية النصّ ودَلالَة اَلْمَعْنَى

ديوان "بيت المُشاغبَات" للشاعر نصّار الحاج

ناصر السيد النور



يأتي ديوان "بيت المشاغبات" الأخير الصَّادر عن دار أوراق بالقاهرة 2014؛ بعد صدور الدواوين الشِّعرية (يسقطون وراء الغبار - 2003، كلما في السر أطفأنا القناديل 2011، تحت لهاة الشمس مختارات شعرية سودانية)، للشَّاعر السوداني نصّار الحاج الذي يعدّ أحد الأصوات الشِّعرية البارِزة في المشهدي الشعري السوداني والعربي.

يصدر هذا الديوان لشاعر يدخل في عداد الشُّعراء الذين يُؤثرن العزلة والبُعد عن نجومية المنابر؛ بينما تتألق نصوصهم الشعرية المقروءة برؤيتها الجَماليّة الجاذبة. بالإضافة إلى حضوره القَويّ في المشهد الشعري السوداني وإسهاماته بالنشر في الصحف والمدونات الأدبية الإلكترونية ومنصات التواصل الاجتماعي التفاعلية ومشاركاته في منتديات عديدة في الداخل والخارج. كما أنَّ لديه مساهمة في السّرد القصصي بإعداده كتاب "غابة صغيرة.. مختارات من القصة السودانية" (2009). وبهذه المارسة الإبداعيّة النشِطة وما رَاكمه الشاعر من خبرة في حقول إبداعية شتى، يفترض التأمل أو القراءة أو المقاربة في هذا الديوان المنبثق عن تجربة تقتضي فيما تقتضي رَويّة وإمعَانا في القراءة الفَاحِصة لاستيعاب أبعاد منظومته الجمالية وأنساقه اللُّغَويّة وتَشكيله الإبداعي.

الشِّعروالشِّعرية

يُضّم هذا الديوان بعنوانه المثير "بيت المشاغبات" عدداً من القصائد والمقاطع الشعِّرية تنطق ببلاغة الكلمات وإيحاءات اللغة لشاعرٍ يدرك المعاني متتبعاً آفاقها الشعرية بما تحتمله المفردة الشعِّرية ولوازمها التي تمنح المفردة اللغوية أو النصَّ الشعري ضرورته الشعرية أو ما يطلق عليه اللغوي المرزوقي في نسق عِيَار اللَّفظ بأن اللفظة تُستكرم بانفرادها. إنها تلك الشعرية التي تميِّز بين القول والنثر والشعر، وعادة ما تنبع عن موهِّبة الشعر نفسها كما ينبغي أن تفهم في المكوّن الشعري من حيث أنه نبوغ فطري غير مكتسب، وتجعل منه نصاً شعرياً له قوة التأثير وتوظيف اللغة لا تقليدها صناعة بصياغة تراكيبِّها البنيوية لتأخذ من اللغة شعريتها (Poeticism) في سياقها التداولي، ومن المفردة اللغوية طاقتها التعبيرية. وبغير جدل القصيدة العربية في بنيتها الشكلية بين أن تكون على الطريقة التقليدية أو اَلتَّفْعيلَة؛ قصيدة النثر أو - ومؤخراً - الشعر الحرّ.


ناصر نعسان آغا

وتظلّ الشعرية كَامِنة في المنطوق الشعري وفي أيّ بنية شعرية تشكِّل القصيدة في زخم التشكلات اللغوية الأخرى. إن شعرية الشاعر نصَّار تنتمي بالضرورة إلى مجال الكتابة الشعري في حداثته الابتداعية شكلاً ومضموناً وتأخذ بما تستدركه التجربة الشعرية بمقدار ما تختبره التجربة الفنية في عُروجهَا نحو الإبداع. ثُمَّ إن الشعرية ليست حالة سُكُونيَّة ينتهي مفعولها التَّعريفِيَ داخل أسلوبها الأصولي الموروث ولكن تُعمِّم نَمطهَا الأسلوبي على متن النصوص الإبداعية وكما قاربها الشاعر والمُفكِّر أدونيس بقوله عن الشعرية "كانت شعرية الحداثة تتخطى النموذجية والمرجعية وتتحرك في أفق التَّوكيد على الغرابة والتفرد، والإبداع البادئ مما يجدد باستمرار صورة الأشياء، وعلاقة الإنسان، ويجدد أيضاً طرق استخدام اللغة، وطرق الكتابة الشعرية".

يَحتلُّ الشعر كغيره من أنشطة إنسانية ذات طبيعة جماليَّة وانفعالية عاطفية موقعه الاستثنائي الذي يعبِّر أو يطرح

الشاعر من خلاله رؤيته - موقف الشاعر - الجمالي الناشئ عن صراع تشكله كلمات أو مَحض مفردات لغوية مجردة وحسب والكلمة من معانيها القصيدة في العربية؛ لكنها تصدر عن ذات واعية لمحيطها في تفاعلاته الكونية والإنسانية. والشاعر نصّار من خلال تجربته الشعرية الممتدة كانت مشاهداته الشعرية تحمل صوراً تنطلق منها العلامة الشعرية تزيد المعنى تفسيراً بما يستدعيه مَنْطِق الشعر ومعاييره التي تجدَّد في اللغة وتوازن بين تفاعلاته التي تُفضِي إلى تأسيس القَول الشعري. وهذا ربما قَادَ إلى التوقف عند مفردات الديوان التي شيَّدت معمار قصائده (المعجم الشعري) بدءاً من عناوين مقاطعه الشعرية إلى توظيفه الواسع لحركة الزّمن وعناصره في عناوين قصائد الديوان "الوقت الذي يشبهك"، "أصوات الليل"، "يخيط جلبابا في الشتاء"، "إشارات"، "أيام"، "عبور"... الخ). ولم ترد كمفردات لَفظية وصفية (Descriptive) أو رموزاً تستعيرها اللغة الشعرية من موروث المُدونة الشعرية وموضوعاتها، ولكن في سياق ما تُنفِذه القصيدة ويُفهم من هذه الإشارات بتحليل صورها المجازية وإحالاتها الشعورية التي تُخاطب في علاقتها البلاغيّة صوراً مُتخيَّلة لها مبتغاها الوجداني. ففي إحدى مقاطع القصائد (أصوات الليل الاخيرة): يأتي الليل كأحد الصُّور الرمزِية في أبيات (الأنثى):

في كلِّ فَجر تُطلُّ من باب الحياةِ
عائلاتٌ تَزرع النَّاسَ في سهولِ الأرضِ
كائناتٌ تسيرُ في بَرَاري الكونِ
أصْدِقَاء
وصدِيقاتٌ
يحرثون الجِبال بأحاديثِ اللَّيلِ.

الصور والدلالة

هذه الصورة الشعرية الواردة في السطور أعلاه، إذا خُللت لغويًا تعطي حيزاً تتشارك فيه بصياغة متسلسلة لوحدات ظاهرة الليل (الفجر، الحياة، الأرض، الكون). وبمعنى من القول، ترحّل المفردة اللغوية المُجَردة أو المُجسَّدة (لَيل) إلى النص الشعري لا يغير في طبيعتها الوصفية، وإنما ينزعُ عنها غطائها الاستعاري وربما تجاوز ذلك إلى نزع سحرها (Disenchantment) ومن ثُمَّ ترحيلها إلى سياق جديد يستوعب حساسيتها المُكتسبة والمضافة إلى بنية القصيدة. وتستمدُّ شعرية الشاعر نصّار من استخدام للصُّور الدلاليّة في وضوح المعنى الذي تؤوله المفردات المستخدمة أو ما يعرف بالدلالات الصورية (Formal Semantics) ويستتبع ذلك استنساخ المعنى الذي تَّم استنساخه على مدى ما يتسع الحقل الدلالي للمركبات الصورية. وبهذا المعنى لا تكون الشعرية إلا ما تحمله قصائده وتجسّده من مستوى اللغة والأسلوب والتخييل والإيقاع وهي محتويّات تتفاوت فيها الإبانة اللغوية والإفصاح في تركيب أو نَظم القصيدة وتكشف عن تعدّد كثيف لتوظيف المفردة اللغوية وزيادة فاعليتها في النص الشعري. يصمدُ النفس الشعري على تماسكٍ تستدعيه حدّة التركيز على تَواتُر القراءة التي توقظ مكنونات الذائقة الشعرية حين نقرأ مثلا في ديوانه (كلما في السر أطفأنا القناديل)، حيث تظل أداة الشرط (كُلما) الظَرفيّة في مفتتح قصائد الديوان على مدى أبيات القصيدة، ويدل هذا الابتداء بالمفردة - الكلمة المفتاحية - الذي يتكرر دون أن يَمحو عن النصوص شاعريتها، وربّما كانت دليلًا ينهض على قدرة الشاعر على الإجادة والتكيف اللغوي في النسق الشعري المتفرد مُمسكاً بِسحره وغَرَابَتِهِ بالتعبير البياني القدِّيم لتشكّيل هذا النَّسِيج:

كُلّمَا
فَتَحْتُ بيتًا للشَّيَاطِينِ
أيْقَظْتُ قَنَاديلَ خَوْفِهَا
وَمَشَتْ تَفْتَحُ بَوَّاباتِ الهُرُوبْ.

ويستمر إلى آخر مقاطع الديوان كما في قصيدة "لذَّة قالتها فاكهة السماء":

كُلّمَا
الْتَقَيْنَا صُدْفَةً
عَلَى شبَّاكِ اللَّيْلِ
فِي مَدَارِجِ الدُّخُولِ
عِنْدَ صَالَةِ الفُنْدُقِ الصَّغِيرِ
تَطِيرُ مِنْ مَكَانِهَا
تَغِيبُ فِي بَدَاوَةِ القُرَى
خَلْفَ عَتْمَةِ السَّتَائِرِ المُلَوَّنَةِ
تَلْمِلِمُ ارْتِعَاشَةً مُرَاهِقَة.

وتمضي قصائد الديوان في مسردها المُتصاعد يحكمه مطلع متحكم به مكوّناً معجماً شعريًا يَغُوص في تَلافِيفِ أوزان القصائد (التفعيلة)؛ لا تَنْحصِر على تحليل المستوى المُجمعي الذي ساد على النقدية العربية الشعرية منها على وجه الخصوص؛ وبما أنَّه اتجاه فِيلُولوجِيّ (Philology) كِلاسيكي في التحليّل النقدي لكن لا غني عنه في نقد وموازنة الشعر. ومن وجهة أخرى ثمة ظلالاً أيديولوجية كثيفة ضيّقت على المفردات اللغوية في إحالاتها الشعرية في القصيدة العربية في فترة ما؛ وبالتالي قيّدت الشعر في دائرة القضايا لا الإبداع.


ناصر نعسان آغا

ولأن الشاعر نصَّار لا تقيِّده أيديولوجية مُسبَقة - على الأقل فيما تنطقُ به أشعاره - فقد تجرّد قاموسه الشعري من ثِقْل حمولات الأيديولوجيا وتعقيداتها اللفظية الخطابية المُنَمَّقة التي تؤثر الغموض إغراقاً في الإبهام أو بمعنى الكلمة المُشكِّل في دلالات نقَّاد الشعر القدماء. والأيديولوجيا غير الموقف وإن فَسَّرته تيارات نقدية عدة وخاصة الغربية منها في دائرتها ذلك بأن كل أدب ينطوي على موقف وهو ضمنياً (أيديولوجيا). فجاءت كلمات قصائد الديوان موحية لا في بساطتها وقُرب معناها بل في جوهر ماهيتها الشعرية في نسق الاستخدام اللغوي، ولعل هذا ما يقرب فَهم البياني الكبير الجَاحِظ في صناعة الشعر بقوله "إنما الشعر صناعة وضرب النسيج، وجنس من التصوير"، ويزيد عليه في الفهم بالتعبير الحديث الشاعر والناقد الإنجليزي ت. س إليوت الوصول إلى حدود الوعي بمنظوم الكلمات. وهو ما يُجمل القول بأن تركيب اللغة ووجودها يلزم التعبير بها وفق السياق حسب علم (linguistics) اللغة. ونجد أن التنويعات في الديوان - تعدد الأساليب الكتابية - جعلت من النص الشعري أداة متعددة المهام مُحققة لوظائف المستويات المنجزة على المتن الشعري راسماً رؤية كلية (Weltanschauung)، رؤيا العالم ومن هنا تأتي مقامات الشعر بين مستويات المنظومات المعرفية الإنسانية الأخرى كما يرى أرسطو في البويطيقا (فن الشعر): كان الشعر أقرب إلى الفلسفة وأسمى مرتبة من التاريخ لأن الشعر أميل إلى قول الكليّات. ومن هنا كان العثور على قضايا عديدة تناولتها قصائد الديوان بما استدعته من صور ومشاهدات تحتفي بالحياة والأشياء برؤية الإنسان عبر انزياحَات تراكيب القصائد ومقاطعها الشعرية مُستمدة من مخزونٍ لُغوي يسنده استقصاء معرفي مُتبصر أتاحَ للشاعر استخدام الأساليب المختلفة في إنشاء النص الشعري. ففي قصيدة "بحرٍ مغشوشٍ وقلمٍ مُذبَّبٍ

وسميك" بمقاطعها المُرقمة بأربعة عشر مقطعاً تتبادل فيها الصور السردية متُخَمة بتفاصيلها متساوقة مع نظم شعري منساب مع صوتٍ موسيقى قوي كاشفاً عن قدرة في ابتداع التشكيل الجمالي؛ ففي المقطع الـ5 نقرأ:

الذاكرة مُتْعَبَةٌ جداً
ضلَّلَتْها الطائرات التي عبرت سحائب
الخريف
ومشت على أسلاكِها
صافراتُ الإنذار التي أطلقتها ماشيةُ الليلِ
في حاراتِ أم درمان.

التشكيل التكويني للديوان مع تماسك تنسيقه البنائي لم يخل من طرائق تقنية في الكتابة بما فيها استخدام موتيفات بفكرتها الواضحة في صورتها الشعرية (Photopoetry) الفوتوغرافية إذا جاز التعبير. ومن المفارقات أن في أحد عناوين القصائد نعثر على قصيدة فينوس التي استخدم فيها الشاعر الرَّسم اللاتيني (Venus) عنواناً للقصيدة لإلهة الحب والجمال لدى الرومان مع شيوع الاسم المُعَرَّب!

التجربة الشعرية

في تجرِّبة نصار الحاج الشعرية الممتدَّة والمُنجزة في هذا الديوان "بيت المشاغبات" يُكون النص الشعري ما يمكن أن يوصف برؤية مفتوحة دائماً على التجاوز بالاستزادة من المعرفة الواسعة التي لا يغادرها التساؤل المتصل عبر خطاب شعري متماسك سرداً ونظماً بقوة فاعليته الشعرية؛ وإن تكن التجربة الشعرية عادة ما تسبق إصدار الدواوين فهي مستقرة والديوان مستودع يختزِن التجربة كتابة. ولكن ما انتهى إليه النصُّ أو القصائد الشعرية في الدواوين يمثل بضرورة تطور التجربة الشعرية، أو تتويجًا لما بلغته تجربة الشَّاعر. ونصّار من جيل من الشعراء تكونت تجربتهم وتكوينهم المعرفي تحت تأثير مؤثرات حدثت في الفضاء الشعري العربي ولو تقتصر على كتابة الشعر وأساليبه وإنما امتدَّ هذا التأثير إلى كيفية صياغة النص الشعري كقصيدة تنتمي إلى تقاليد الشعر العربي كما استودعته الموروثات الشعرية تحمل إيقاعها وتخالف موضوعاتها كهموم الشَّاعر وقضاياه موضوعات قصائده وغيرها من قضايا طالت بنية منظومة الشعر العربي. وهو ما أفاضت فيه الشروحات النقدية العربية في مواجهة حداثة موجة الشعر وتياراته في المنظومة الإبداعية العربية. فإذا كان جيل الثمانينات والتسعينات من القرن الماضي في السودان - جيل الشاعر - الذي ضمَّ طائفة من شعراء السودان: عصام رجب وعاطف خيري وبابكر الوسيلة والصادق الرضي وغيرهم ممن جاءت نصوصهم الشعرية بتطور لم يكن معهوداً لأسلافهم تحت تأثيرات معرفية وثقافية جديدة تَغلْغَلت في عمق دلالات المعاني ونفذت إنتاجًا شعرياً مستجيباً لمفاهيم الشعر العربي الحديث ومفاهيمه الحداثية.

وفي هذا الديوان وربما ديوانيه السابقين، يُمكن قراءة أو مقاربة الشعر على نحوٍ نقدي نصوصاً شعرية تمتلئ سردية صورية (Narrative Imagery) حدَّدتها ماكنة الشاعر في خلق سردية شعرية احتوتها ثلاثة وخمسون مقطعا وقصيدة. ومما يشار إليه أيضا أن ديوان الشاعر وأيّ شاعر يمثل حركة تعاقبية لتجربته، فقد تتوهَّج النصوص أو تخبو بما أنها تجربة مُتصاعدة في مسيرة الشاعر المتصلة مهما تباعدت شُقة المسافة بين كتابة الجديد أو التوقف عن الكتابة ومن ثَّمَّ المعاودة. ولكن اللافت في هذا الديوان "بيت المشاغبات" أن النص الشعري وخاصة في القصيدتين الأوليين حيث تجرؤ المحاولة الشعرية ههنا إلى دَمج النثر (قصيدة النثر) كلاحقة تذييل أو تتوسط القصائد. وبمعنى ما فإن هذه التقنية من الكتابة - على صعوبتها - أمكن للشاعر أن يسوّق عباراتها دون إغراق لفظي ونفيًا للمعنى عن النصِّ الشعري، بل حافظ الفضاء الشعري عليها بتفعيل ما يعرف بآليات المجاز الشعري والدلالات اللغوية لقراءة لها قابليّة ثنائية يكونها نصَّان أو حالتا شعر بين نمطَين مُركبين حركة شعرية تفصح عن القصيدة. والمراجعة النقدية لقصيدة النثر أو الشعر الحُر (Free Verse) قد تجاوزت قراءات لحظات انفجارها في خمسينات القرن الماضي وما أثاره من صخب لَاجِب منذ كتاب الناقدة والمنظرة الأدبية الفرنسية سوزان برنار "قصيدة النثر من بودلير إلى الوقت الراهن" الذي تداولته الشعرية العربية. وما يعنينا ههنا كيف تعامل الشاعر أو نصه الشعري في خضم مغامراته اللغوية بين النص والجملة والبيت والقصيدة.

المحاولة والتجريب

تتجلي المحاولة النثرية في قصيدة "الوقت الذي يشبهك" أولى قصائد الديوان حيث اِقْتحَمتْ فضاءها الشعري متحدِّرة عن أفق شعري مُحصِّن بمرجعيته الشعرية القاعدية. ولكن ما يلبث النص الشعري أن تنبثق عنه بعد أبيات قليلة نثراً منظوماً يأتي كاستدلال (Demonstration) منطقي تُثبتُ به القصيدة وزنها المتعدَّد في خفاء الكلمات واستئنافاً للفِعل الشعري. ونسق هذه القصيدة باستثناءاته التركيبية يتكَّون فيها مصدران: مقاطع شعرية تفعيلية على معهود الكتابة الشعرية، وقطع نثريّة تَنبَثقُ عن الوزن المُضمر في كلمات القصيدة ومعانيها. وتأخذ هذه القصيدة بتوليفها النظمي حيزاً مُمتدّا على مساحة الديوان مقتطعة ثلاث عشرة صفحة من صفحات الديوان من القطع الصغير، والانتقال الذي يُحدِثه وقع المفردات ما بين القصيدة ثّم النثر ثم القصيدة وهكذا؛ وتمدّد هذه المسافة أو التداخل البيِني المتحّول عن البنى النظمية ليست مِسَاحة رَمادِية غامضة تُحيل بين معيارين من التدفق الشعري ولكن قوالب صياغيّة. فالتمعُّن في خطوط القصيدة "الوقت الذي يشبهك" يتضح أن النثر يأتي بنزوع شعري قوي يماثل انفعالات القصيدة:

عَبَرْنَا جسرَ الغيابِ
في اللحظةِ الأخيرةِ من صريرِ الورقةِ
كَانَتْ المحابرُ
في ذلكَ الوقتِ من منتصفِ النَّهارِ
تهذِّبُ الحبرَ والطاولةَ والمفرداتِ
بشاهقِ الكلامِ اللّطيفِ
الكونُ على شُرفةِ الوقتِ
يلوِّنُ الشِّفاهَ بذاكرةِ الشَّجرِ
الشجرُ ملاءةُ الظِّلِ
وطاردُ الظّهيرةِ من شوارعِ النّهارِ.

تّتوحد هذه الدلالات وشواهدها بإضافة مُخصَّبة في النصِّ النثري الآتي:

"في هذا الوقتِ الرّهيفِ من صهيلِ الأغنياتِ، ثَمَّةَ شيء يَحْدُثُ دونَ رغبةٍ يا سيِّدتي. الرُّعاةُ في حقلِ العملِ يزرعونَ وقتَكِ بإرهاقاتٍ كثيرةٍ. الغرباءُ على النّافذةِ يزيحونَ الستائرَ ويتسللونَ إلى أنفاقِ المكانِ. الليلُ يهربُ من خيمتِهِ. السائقُ يَطْرُقُ البابَ بعنفٍ. كلُّهم يذبحونَ ضحكةَ الطفولةِ وهي تنمو بعنايةٍ في هذا الوقت من أولِ الفجرِ".

إبداع متجاوز

أنتج مزيج هذه النصوص بثرائه اللفظي واستقامة تعبيراته غير الشكليّة وصفاً شعرياً تكاملت فيه الرؤية الشعرية مع الوصف السردي وإن اختلفت مواضعات الوصف تجسيداً وتجرداً بين "في ذلكَ الوقتِ من منتصفِ النَّهارِ" في موزون الشعر إلى "الليلُ يهربُ من خيمتِهِ" في النص النثري، ولا يعني بحال استبدالًا لنص أو مفارقة للمتن الشعري بل استفاضة في الكشف. وهذا الضَرب من الكتابة الشعرية يتأسّس على مرجعيات لغوية مُسندة إلى الإيقاع الشعري في كل من النصيِّن الشّعِريين (شعر التفعيلة/النثر) إلا أن هذا التحقّق الشعري رهَين باستقراء الشاعر بلاغة الكلمات نثراً وتفعليها شعرًا، وليس مطابقة حَرفية لوقع الكلمات. وفي استدراكاتها اللغوية قالت قصيدة "الوقت الذي يشبهك" موضوعاتها الشعرية ليس اقتصاراً على فخامة الكلمات وتعاليها اللغوي بل قدَّمت صورة اتسعت فيها المعاني كما الرؤيا، حمَّلها الشاعر باليومي والتخييليّ والوجداني؛ تعكس رؤية الواقع بتحوِيل الانفعالات والمشاعر إلى مُركَّب جديد في عملية تَخلُّق ذَّاتي تُشكِّله جذوة الكلمات بِحَذَاقةِ الشاعر، مُنتج النص.

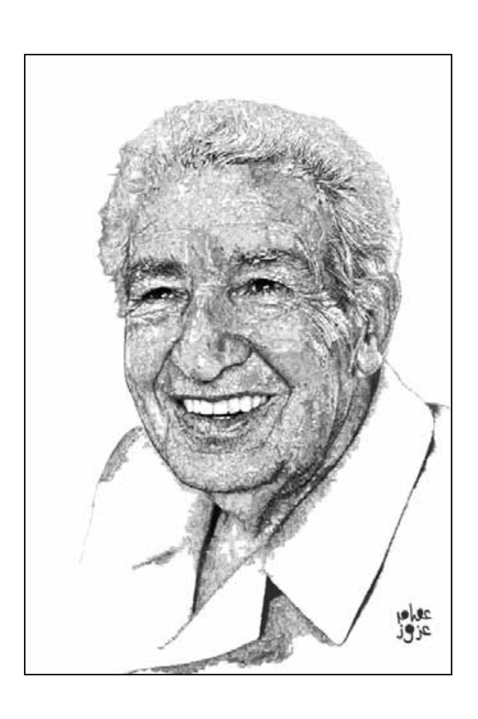
وبعد، فإذا كان ديوان الشاعر مسَارا متصلا لتجربة الشاعر لا يقول الكلمة النهائية في تجربته الشعِّرية بقدر ما يحيل إلى آفاق تتصل بعالمه الشعري وما أبرزته المقاطّع والقصائد التي تداعت في بحور أوزانها الشعرية وفق اختيارات الشاعر. وما يجدر أن يشار إليه أن ديوان "بيت المشاغبات" قد صدر قبل سنوات مضت يكون بعدها الشاعر قد أنجز الجديد استئنافاً لمسار إبداعي لا يتوقف. يُمثل صدور الديوان ترَاكماً لتجربة إبداعية خاضها الشاعر بتفرد بما تبدى فيها من محاولة مستميتة إلى التجاوز بكل ما يعنيه التجاوز في المعنى الشعري وما تطرحه من رؤى شعرية تقدِّم تفسيراتٍ وشروحات ليس أقلها مأزق وسؤال الوجود نفسه ببصيرة الشعر كما تستكشفه كلماته في مدارها الشعري المتسع. ولا يكاد النفس الشعري شكلاً ومضمونا يفارق أو يختلف عن مُجمل مشروعه الشعري عن دواوينه السابقة. وتبقى المَقاربة النقدية وحدها لا تفصل في التجربة الشعرية اعتماداً على نظريات وفرضيّات منهجيّة دون أن يمنحها النصُّ الشعري مُعينَات تفي بالعملية النقدية باستجابته للتحليل النقدي وهو يكون مقياسه الإبداعي متزامِنة وقوالبه الصِّياغيّة ذات معايير شعرية تحتوي مفرداته وتحرِّك أدواته. وكما لا يمكن للمحاولة النقدية أيضاً عبر القراءة العابرة أن تختزل تجربة شعرية كاملة من خلال ديوان أو حزمة نصوص شعرية وإلا كان تقويضاً للمنهجية المتُبعة في القراءة نفسها، ولكنها محاولة تضيء إحدى علامات التجربة الشعرية من زاوية قد لا يتاح من خلالها رؤية المشهد الشعري الذي يقدمه الشاعر مكتملا.

ناقد من السودان

الصراع الحضاري والعنصري

في روايات إحسان عبدالقدوس

حسن الحضري



يعتبر الصراع الحضاري والعنصري فرعين من شجرة واحدة من حيث الأسباب والأهداف، وتعود نشأة هذه القضية واستفحال خطرها؛ إلى تعدد الدول وكثرة البلدان واختلاف المجتمعات، وما يصاحب ذلك من اختلافٍ في اللغة والفكر والعقيدة والثقافة؛ حيث أدى ذلك الاختلاف إلى تنوُّع الحضارات، ومحاولة كل مجتمع الانتصار لحضارته، ثم تطور الصراع حتى أصبحت كل جماعة عِرقيَّةٍ تسعى إلى الانتصار لنفسها على حساب الأعراق الأخرى وإن كانت تنتمي معها إلى حضارة واحدة.

وقد اهتمت الآداب الإنسانية بهذه القضية العامة التي اشتعلت بسببها حروبٌ وخُرِّبت أوطان ومجتمعات، ومع ظهور الفن الروائي في العصر الحديث؛ اتسعت دائرة الاهتمام بمِثلِ هذا النوع من القضايا، وسال به مداد الأقلام، وكلٌّ يعالج المسألة من وجهة نظره، أو بحسب ما تمليه عليه الوقائع والأحداث، إضافة إلى عوامل أخرى قد تتحكم في معالجته لهذه القضية، على البُعد السياسي أو الاجتماعي أو غير ذلك مما يتوقف على حيادية الكاتب ونزاهته واستقلاله الفكري.

ويُعتبر الكاتب المصري الراحل إحسان عبدالقدوس واحدًا من أبرز الروائيِّين العرب الذين نشطوا لهذه القضية، فقد تناول عبدالقدوس صورًا متعددة من صور الصراع الحضاري والعنصري، في عدد من رواياته؛ ومن أمثلة الصراع الحضاري عنده؛ قوله في رواية "يا عزيزي كلنا لصوص" وهو يذكر صفات شخصية "مرتضى السلاموني"؛ الذي كان أبوه يشتري له النجاح في مراحل التعليم دون اجتهاد أو تفوق من مرتضى، ولم يكتفِ أبوه بذلك؛ بل أرسله بعد تخرُّجه إلى موسكو، فنال شهادة الدكتوراه؛ وهنا يقول إحسان عبدالقدوس: «ولعل موسكو تتعمَّد توزيع الشهادات على الطلبة الأجانب دون أن يصلوا إلى المستوى العلمي الذي يستحق هذه الشهادة؛ لأنهم لا يريدون أن يصل الأجانب إلى أي مستوى؛ العلم مقصور على أبنائهم وحدهم".

وهنا نجد عبدالقدوس يصور موسكو في صورة الدولة المتقدمة علميًّا، التي تبخل بخبراتها على غيرها؛ حتى تظل وحدها في طريق الرِّيادة والتقدم دون منافس، وفي سبيل ذلك فإنها تتعامل مع البعثات العلمية الوافدة إليها بطريقة تنعدم فيها الشفافية، فهي تجني أموال تلك البعثات في مقابل بضاعة فاسدة، تتمثل في منح تلك الشهادات العلمية الرفيعة لمن لا يستحق، وهذه حلقة من حلقات الصراع الحضاري، وآلة من آلاته؛ فبعض الدول تتعمَّد تسليط الأضواء على الضعفاء في مجالاتهم من أبناء الدول الأخرى؛ حتى تُظْهرهم في صورة النابغين المتفوقين؛ ليتم تصعيدهم إلى أعلى المناصب في بلادهم، وحينها يتعاملون مع الأمور بحجمهم الحقيقي، وسرعان ما تسقط بلادهم بسبب ضعفهم وفشلهم، فتتحقق غاية الطرف الذي يحرِّك ذلك الصراع.

والجدير بالذكر أن هذه الصورة تحديدًا من صور الصراع الحضاري قد أصبحت بعض الدول تمارسها ضد شقيقاتها من الدول التي تنتمي معها إلى عِرقٍ واحد وبيئة واحدة وإقليم جغرافي واحد.

أما نماذج الصراع العنصري فنجد أحدها في رواية "ثقوب في الثوب الأسود"، من خلال قصة أحد المرضى النَّفسيِّين، وهو "سامي"؛ الذي «وُلِد من أمٍّ زنجية وأب أبيض، وقد سقطت هذه الحقيقة في عقله الباطن نتيجة تجاهلها، ثم بدأ الصراع بين عقله الباطن وعقله الواعي، كلٌّ منهما يريد أن يسيطر عليه، فإذا انتصر العقل الباطن أصبحت لسامي شخصية زنجية، وإذا انتصر العقل الواعي أصبحت له شخصية الرجل الأبيض، والعقل الباطن يعلم أن أمه هي هذه المرأة التي كانت تذهب إليه في صغره وتروي له أساطير الزنوج، ولو استمرت هذه المرأة في الذهاب إليه فربما استطاع العقل الباطن بمرور الأيام أن يلتقي مع عقله الواعي حول حقيقة واحدة، ولكن المرأة انقطعت عن الذهاب إليه، منعها أبوه، فنسيها سامي وسقطت هي الأخرى في العقل الباطن مع أصله الزنجي، إلى أن قابل 'بيندا'، وكانت 'بيندا' تشبه أمه، فأثارت رؤيتها عقله الباطن وحرَّكته ونصرته على عقله الواعي، فأصبحت تسيطر عليه شخصية الزنجي إلى أن يهدأ العقل الباطن، فيعود ويستقر عقله الواعي".



ناصر نعسان آغا

وهذا هو ملخص قصة سامي، تلك الحالة التي قال عنها الطبيب النفساني بطل الرواية: «والسبب في تركيز اهتمامي على حالة سامي؛ أنها حالة لا تمثل فردًا ولكنها تمثل مجتمعًا كاملًا قائمًا في أفريقيا وفي آسيا؛ هو مجتمع الأولاد المخلَّطين، الذين

يختلط في عروقهم الدم الأبيض والدم الملون؛ أو مجتمع (الماتيس) كما يسمَّى في أفريقيا".

فإحسان عبدالقدوس يهدف من قصة سامي في هذه الرواية، إلى إثارة قضية الصراع العنصري، التي تناولها عبدالقدوس بإحكامٍ، واستطاع الإلمام بأبعادها وملابساتها كما يتضح من هذا النموذج، وتتضح براعة عبدالقدوس في الجمع بين العنصرين المتصارعين في شخصية واحدة؛ حيث جعل شخصية سامي وليدة لهذين العنصرين؛ من أبٍ أبيض وأمٍّ زنجية، فنتج عن ذلك عقدة نفسية عانى منها سامي مدة طويلة من حياته، إلى أن التقى بالطبيب النفساني، الذي بدأ في فحص شخصيته والنفاذ إلى أغوارها، حتى تمكَّن من القضاء على هذه العقدة وتخليص سامي منها.

وقد ذكر إحسان عبدالقدوس في قصة سامي نماذج من التعاملات العنصرية؛ فقد كان سامي يعمل في إحدى المزارع التي يمتلكها الفرنسيون، الذين كانوا يجعلون أجر العامل الزنجي أقل من ربع أجر العامل الأبيض، وكان سامي من الجنس الأبيض الذي ورثه عن أبيه، فكان يحصل على أجره كاملًا، لكنه ثأر لأخواله الزنوج، بعد أن حاول إقناع صاحب المزرعة بأن يدفع لهم أجرهم كاملًا مثل البيض، لكن صاحب المزرعة رفض، فنظَّم سامي مطالبة جماعية من عمال المزرعة، فجاءت الشرطة وألقت القبض عليهم جميعًا ما عدا سامي لأنه أبيض وليس زنجيًّا كالمقبوض عليهم، لكنه استمر في ثورته.. وفي نهاية الرواية ينتصر عبدالقدوس للعنصر المظلوم، وهو العنصر الزنجي.

باحث من مصر

ناصر نعسان آغا



رسالة

المهمّ والأهمّ

رسالة إلى سعيد ناشيد

أيمن حسن



صديقي العزيز،

ما هذا الكتاب الرّهيب الّذي تتأهّب اليوم لإهدائه إلى العالم؟ وأنا أتصفّحه وأتعرّفُ على بعض المقاطع الّتي كُنتَ - بثقتك المألوفة وكرمك المعتاد - نشرتَ البعض منها على مواقع التّواصل الاجتماعيّ، أتساءلُ إن كنت حقًّا على وعي بالثّورة الفكريّة والإنسانيّة الّتي تتأهّب ككاتب ومفكّر مغربيّ وعربيّ للقيام بها، إذ أنّي أرى السّيوف والخناجر تُخرَجُ من أغمادها والرّماح تهتزّ والأصوات ترتفع من الخليج إلى المحيط ومن المحيط إلى الخليج داعية إلى سفك دم رجل لم يفعل سوى سؤال: "لماذا نعيش؟". ونحن معك نسأل، في حين هم، طبعا، يجيبون، لأنّ القول عندهم إجابات خاصّةً عن أسئلة غير موجودة لأنّها مُغيّبة كالله والرّسول والحياة. ولكنّهم يتذمّرون لأنّهم مع صراخهم المليء بالغضب لا يعلمون أنّ الغضب كفر وأنّ ربّنا العليّ سأل الرّسول - ونحن اليوم نحتفل بالمولد النّبوي الشّريف - عن سبب عبوسه، وكلّ البشر ما عدا الأنبياء والرّسل عميان لا يفقهون، فكلّنا نرنو إلى الله وإلى مبعوثيه إلينا نورا وهدى للعالمين. لا غضب عندك، يا حامل اسمك، يا سعيد، ولا عُبُوسَ، بالطّبع.

صديقي سعيد، لن أوغل هنا في التّساؤل ولا في التّهكّم، قطعا لا، فوالله، نحن لسنا في حاجة إلى أكاذيب هؤلاء (ولن أسمّيهم) كي نوجد أو نعيش. هم بالطّبع يعرفون من نحن ويحاولون الإطاحة بنا من بلد إلى بلد كي يُحسّوا بأنّ لهرطقاتهم معنى أيديولوجيا وبعد ذلك حزبيّ ثمّ دينيّ، مع العلم - يا صديقي العزيز - أنّ ماركس، وهو في صغره، عندما قطع رأس الممتاز فُويرباخ، عبّر عنهم بكلّ ألمعيّة، بقوله كما يجب: "لقد فسّر الفلاسفة العالم بطرق مختلفة، لكن ما يجب هو تغييره".

عزيزي سعيد، كُنتَ تنتظر أن أتحدّث عن الدّين وعن الأفيون وعن الشّعوب؟ لا، هي سهلة كإيبّون في الجودو أو كش مات مع مبتدأ. نحن أرحب، نحن أرحب، كما يقول الشاعر العظيم بشير مرجان البحّ رحمه الله.

لكن، فلنذهب بعيدا في هذا الكتاب: لستُ أعلم كيف تعمل، لكن أريدُ أن تعلم أنّي من خلال ما تكتب وما نظّمت في ترتيب الكتاب، أمدحُ ألمعيّتك، بحقّ، لا ككاتب ولا كفيلسوف، لكن لأنّك بقوّة كالنّبيّ الّذي يحمل كتابه بشدّة، أخذت على نفسك ما حاول الإخوان المجرمون فعله بك: أنت أحببت الحياة مرارا وتكرارا، إيجابيّا لا كمرض بل كفعل حياة، تحديدا كنبض حياة، كقبول للقدر كما يقول الحبيب نيتشه، وهنا، وهي غمزة: amor fati هي أوّلا حبّ لذواتنا ولأقدارنا من جهة، ثمّ ليست "استسلاما للقدر"، فالإسلام كدين، لو آمن بالقدر، آه، عفوا، لأنّه آمن بالقدر فهو لهذا السّبب صار ما نعلم، لكن بالطّريقة العقائديّة والرّوحيّة، فلو كان ذلك بالطّريقة السّياسيّة والأيديولوجيّة كما يقع ذلك اليوم، لمات منذ البداية في مهده. وأنت وأنا نعلم، والله على ما أقول شهيد.

إذن، لماذا فعلوا بك ما أرادوا فعله؟ ولماذا بالصّدفة، أيّام الحجر الصحّي المتعبة، تعرّفنا على بعض بطريقة سلسة ومعرفيّة محضة؟ هنا، في هذا الكتاب، وهو أكثر من كتاب، هو ألف حياة في واحدة تتواصل، تقول ما لا يجب أن لا يقال، ليس من وجهة نظرنا، لكن بمعنى أنّهم حاولوا قتلنا. لكن، أنت وأنا تواصلنا بمعنى التّواصل والوصال والمواصلة. الطّريق طويلة أو طويل لكنّ بئر كرههم عميق أو عميقة.

ابتسم، صديقي سعيد، فصديقي فُوجْلاَ، نعم اللّغوي الفرنسيّ، لحظة ولوجه إلى العالم الآخر قال شيئا مماثلا في تلك اللّغة الّتي نحبّ وهو بذلك، لغويّا، من الفرد إلى الجمع يؤسّس إلى اللّغة، لكن المصيبة اليوم في الأجناس وفي الدّين السّياسيّ الّذي يبحث من خلال خصي الرّجولة والأبوّة ومع كلّ ذلك الحبّ والعائلة والقوّة، عن قتل كلّ رغبة ونفس وفكر. هذه أيديولوجيتهم الجديدة لضربنا بشريّا وإنسانيّا من الدّاخل: أنت انتبهت إلى مسألة حياتيّة تتمثّل في الإجهاض وفي الحقّ الطّبيعي المتمثّل في أنّ الحياة دون رغبة في إعطاء الحياة خطأ وربّما هكذا أترجم ما كتبت وأعتقد أنّي قارئ ومترجم ألمعيّ.

صديقي، يروعني ما وصل إليه عالمنا منذ 2011: هل تعلم أنّهم حاولوا قتلي يعني تصفيتي جسديّا ليلة 3 - 4 ماي 2012، حين كانت المبدعة الصّغيرة ألمى في المصحّة مع والدتها وجدّتها؟ كان ثلاثة من الإخوان المجرمين ينتظرونني أمام العمارة في سهلول - حمّام سوسة. لن أحدّثك عن هوس الموت في عيونهم، لكن، في تلك اللّيلة، احتفى الرّفاق والأحبّة بالمولودة الجديدة، بتونس الجديدة: الهادي كريفة وتوفيق التّونسي، أسماء وحيوات ونضالات. فلنواصل لأنّ الموت عند أعدائنا نصر، ولهذا كتبت بالفرنسيّة وترجم إلى العربيّة "عودة الحشّاشين. مقولات عن تونس الثّورة جانفي 2011 - جويلية 2012".

إذن، هو عود على بدء، هل نكتبُ كي نُقْتَلَ أو كي نَعِيشَ بعد أن نُقْتَلَ؟ لكن، هل لهذا السّبب، بعد سنين، عُدْتَ للجودو؟ فهو كرياضة قتاليّة، دفاع عن النّفس والفكر والحياة. صديقي العزيز، لستُ أدري، إن كُنتَ شاهدت الثّنائيّة الفلميّة لنابغة السّينما الياباني والعالميّ أكيرا كوروزوا - "أسطورة الجودو الكبير" - لأنّها تمثيليّا أي حياتيّا ستعطيك حياة وكتابة وطاقة أخرى. فكلّ ما أحدّثك عنه، من خلال معرفتي المُحِبَّةِ بك، تشابه ضربات مطرقة نيتشويّة، وهي فلسفة وجوديّة عميقة لأنّها يوميّة، سيقرأها من سيقرأ فعلا كتابك المبنيّ على السّؤال: "لماذا نعيش؟". سؤالك عميق لأنّه في نهاية الأمر طفوليّ. هل هذا تحقير أو تقزيم؟ قطعا لا. نظرتي هنا تنبني على اعتبار منهجيّ وبيداغوجيّ (بمعنى تعليم الأطفال) وإنسانيّ (بالمعنى الكانطيّ المتواجد في كتابك الرّائع "دليل التديّن العاقل") وماكر (نعم بالمعنى الفُوشيّ والنّيتشويّ الذّي أهدى إلى فولتير السّاخر ثنائيّة "ما بعد الخير والشّر" لذكرى وفاته المائة الأولى")، ومع هذا كلّه أُحاولُ بكلّ حبّ البناء معك بين ذاتينا، بين تونسك ومغربي، بين فرنسيّتك وعربيّتي هذه، بين الحياة والحياة والحيوات، فوالله ليس عندنا أجمل من حبّ الحياة.

أسعدك الله، يا صديقي سعيد، أليست الحياة المهمّ والأهمّ؟

صديقك الوفيّ،

أيمن حسن

الديمقراطية وثقافة الاختلاف

أبوبكر العيادي

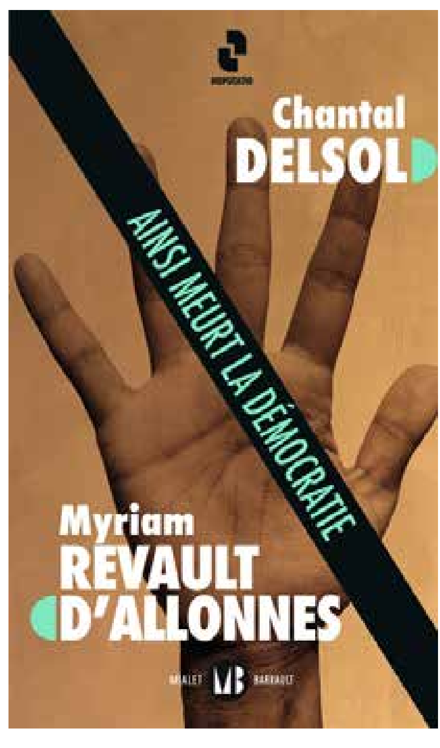
يُنسَب إلى ونستون تشرشل قوله "إنّ الديمقراطية هي أسوأ نظام حكم، باستثناء كل النظم الأخرى التي تمّ تجريبها عبر التاريخ"، وهي جملة استُلّت من خطاب كان ألقاه يوم 11 نوفمبر 1947 أمام مجلس العموم، بعد هزيمته المفاجئة في انتخابات يوليو 1945 وانتقاله إلى صفوف المعارضة، ولكن بطريقة مشوّهة، إذ قال حرفيًّا: "أنماط كثيرة من الحكم تمّ تجريبها، وسوف يتواصل تجريبها في هذا العالم، عالم الخطيئة والبلاء. لا أحد يزعم أن الديمقراطية ممتازة أو محيطة بكل شيء. لقد قيل إنّها أسوأ أشكال الحكم باستثناء كلّ ما تمّت تجربته على مرّ الأزمان، ولكن ثمّة شعور مشترك، على نطاق واسع في بلادنا، بأن الشّعب ينبغي أن يكون صاحب السّيادة، بكيفيّة دائمة، وبأن الرّأي العامّ، المعبّر عنه بكلّ الوسائل الدستورية، ينبغي أن يُشكّل ويوجّه ويراقب عمل الوزراء، الذين هم خدم الشعب لا أسياده". وقال أيضًا في نفس الجلسة: " الديمقراطية ليست مكانًا يحصل فيه النائب على تفويض محدّد بالوعود، ثم يفعل به ما يريد. نحن نؤمن بضرورة وجود علاقة ثابتة بين الحكّام والشعب. حكم الشعب، من الشعب، من أجل الشعب. ذلك هو التعريف السيادي للديمقراطية."


بهرام حاجو

أي أن الديمقراطية في نظره ليست سيئة ولا هي مكتملة لا يشوبها نقص، بل إنّها حادت عن مجراها الطّبيعي، أي حكم الشعب للشعب، لتتحول إلى حكم النخبة للشعب، يتصرفون في مصيره ومقدّراته حسب مصالحهم. وهو جدل رافق الديمقراطية منذ الإغريق الأوائل، وكانوا قد واجهوا هم أيضًا مشاكل ذات علاقة بطبيعة الديمقراطية، وما زال متواصلا حتّى اليوم، لاسيّما في البلدان الغربية الخاضعة لليبرالية خضوعًا كان من نتائجه مساءلة مفهوم الديمقراطية نفسه في ظل تطورات كثيرة. هل هي أفق لا يمكن تجاوزه؟ ألا تزال ضامنة للحرية والمساواة والعدالة، تلك الشعارات التي رفعتها الثورة الفرنسية، أم أنها أفرغت من محتواها، إلى الحد الذي صار يُخشى فيه زوالها؟ هل تضمن العيش بحرية وأمان في ظلّ قانون عامّ يحصّن المجتمع كلّه ضدّ التّعسفّ وامتيازات القلّة على رأي روسّو، أمّ أنها تهدف إلى صنع إنسان مجرّد، ليس له من هويّة إلا ما تضفيه عليه الحرية والمساواة كما ذهب إلى ذلك الفيلسوف الأيرلندي إدموند بيرك (1729 - 1797)؟ هل ينبغي صياغة الديمقراطية انطلاقا من مبادئ الحرية والحقوق والمساواة أم من الهوية التي صنعها التاريخ؟ فالديمقراطية لا يمكن أن تقبل الالتباس والنسبوية، ولا أن تنحصر في صراع كيانات منغلقة على خصوصياتها، أو الوهم بوحدة مزعومة. هذا "المُلك المشترك" الذي يجري الحديث حوله بصفة عامة دون تدقيق أو تحديد، لا يكمن في تهدئة الخواطر، وإنما في التعبير عن عدالة أشمل تسع المجتمع بشتى مكوناته.

تلك التساؤلات، وأسئلة أخرى حافّة، كانت موضوع جدل ثريّ وضع وجها لوجه مفكّرتين فرنسيتين هما ميريام ريفو دالّون اليسارية الثائرة، وشنطال ديلصول اليمينية المحافظة، ثمّ صدر في كتاب يحمل عنوانا لافتا "هكذا تموت الدّيمقراطية". ولئن التقت المفكرتان حول ضرورة الدفاع عن الديمقراطية ضدّ استعمالاتها المحرَّفة، فإنّهما اختلفتا في نقاط كثيرة. فالدّيمقراطيّة في نظر ديلصول هي شكل من أشكال السياسة، ومن ثَمّ فهي منذورة للتناهي. في حين أن ريفو دالّون تعتقد أن ما يعرّضها للزوال مردّه إلى كونها ليست شكلا من أشكال السياسة. وإذا كان سبينوزا يرى في النظام الديمقراطي أقرب الأنظمة إلى احترام الحرية الطبيعية للأفراد، فذلك لا يعني أننا ميّالون بطبيعتنا إلى الديمقراطية، فهي تمارَس عبر المساهمة في الوجود المشترك. ولكن ما هو هذا المشترك؟ ثمّ ما هي الفردانية التي تقع في صميم الحداثة؟ ديلصول تعطي الأولوية، في إطار الليبرالية الكلاسيكية، للفرد الذي يملك ذاته، ويريد مجتمعا مدنيّا محميًّا من تدخّلات الدولة، فيما تقدّم ريفو دالّون الفرد الذي يكرّس أهمية المداولة الديمقراطية، لأن تعدّد أوجه الصّراع ليس سوى نتاج "روح الابتكار الديمقراطي"، ولا يعقل أن نردّها إلى مجرد مظهر من مظاهر الفردانية المالكة، والحال أنها تعبير عن شرعية "الحقّ في حيازة حقوق" كما تقول حنّا أرندت. فالدّيمقراطية، تقول ريفو دالّون لا تعيش إلا لأنها "تُحرَّك" من قبل الذين يناضلون للحصول على حقوق جديدة، أو لتدعيم الحقوق السائدة. ومن ثمّ فهي تعرّف بكونها "النظام القائم على الجدل حول الشرعي وغير الشرعي".

ولضمان استمرارها، هل ينبغي أن تلتحم الديمقراطية بمرتكز ثقافي كالثقافة الغربية ذات الجذور الهيلينية واليهودية المسيحية، كما تعتقد ديلصول. كلا، تجيبها ريفو دالّون، لأنّ الديمقراطية الحديثة أحدثت قطيعة مع كل ضمان متعال، وربمّا لذلك تجد نفسها أمام إغراءين دائمين، هما النسبوية المعمّمة، وإرادة اتّقاء أهوال الفرقة والريبة. رغم أنّ من أهمّ ما استخلصه



هكذا تموت الديمقراطية


مريام ريفو دالون - تموت الديمقراطية حين تزعم أنها تعبير عن هوية روحانية متجانسة



شنطال ديلصول - الثقافة الإسلامية تهدد الديمقراطية

سبينوزا - النظام الديمقراطي أقرب الأنظمة إلى احترام الحرية الطبيعية للأفراد


ريتشارد ليغوتكو – الديمقراطية أصبحت تعويذة مليئة بالمتناقضات


حنّا أرندت - الديمقراطية هي شرعية الحقّ في حيازة حقوق

المفكر الألماني يان فرنر مولر في كتابه الأخير "حرية، مساواة، ريبة" هو أن الريبة، بمعنى عدم اليقين، ينبغي أن يُضفَى عليها الطابع المؤسسي، فمن دونها لن يبقى ثمة مبرر للمواطنين كي ينخرطوا أو حتى يغيروا آراءهم. وفضل ذلك نلاحظه بسهولة إذا قارنّاه بالأنظمة الاستبدادية. غير أن ديلصول تبدو متسامحة مع الأنظمة اللاليبرالية، تلك التي تقبل، شكليًّا، المتطلبات الديمقراطية، واللجوء إلى انتخاب ممثلين نيابيين، والحال أن طبيعة التناقض في التعبير عن الآراء هي من تحصيل الحاصل، فالمجتمع لا يكون ديمقراطيًّا إلا إذا كان ذلك نتاج مساواة في الحقوق والحريات للجميع. وتلك هي الكونية الديمقراطية كما استخلصها فلوران غينار، الأستاذ المحاضر بدار المعلمين العليا في باريس.

تلك الكونية مهددة، والتهديد يأتيها من آفاق أيديولوجية هجينة لا يجمعها سوى الاستهانة بمتطلبات المساواة. ومن ثمّ، فإن الشعب، أيّا ما يكن تعريفه، لا يمكن أن يؤكد سلطته بمعارضته لحقوق أولئك الذين يؤلّفونه. والسير على ذلك الدرب الذي يلحّ على تجانس الشعب يؤدّي إلى تبني منطق هوويّ. وفي هذا الظرف الذي يشهد مآسي الملايين من المهاجرين، يصبح ذلك إغراء لا يقتصر على اليمين وحده. أي أن إرث الألماني كارل شميت، وكان يستعمل عبارات الديمقراطية لينحرف عن تقاليدها، لا يزال حيّا، يتبدّى في احتفاء عجيب بوضوح الرّؤية لدى الشعب، يذكّر بالتّصورّات الأساسية للأمة القائمة على شعور قويّ بانتماء يغذّيه مخيال إثنيّ عرقيّ. ولكن ينبغي رفض تحديد الديمقراطية بكونها تعبيرًا عن إرادة شعبية ناجمة عن هويّة مشتركة وهميّة. هذا الرّفض مركزيّ لدى ريفو دالّون في حين أنه ثانويّ لدى ديلصول.

ولعلّ هذا من دواعي قلق ريفو دالّون من التجربة الجديدة للتفاوت والإقصاء والفقر، والحال أنّها أخطر على الديمقراطية من "الووكيزم"، لأن الديمقراطية تَضمر أو تموت حين تؤول الغلبة إلى المصالح الخاصة وحدها، وحين تزعم أنّها تعبير عن هوية روحانية متجانسة أو وحيدة الدلالة. بيد أن المساس بتلك الهوية الروحانية هو الذي يفسّر، حسب ديلصول، سخط المواطنين على الأنظمة الاستبدادية، علاوة على أن الأسئلة الحقيقية لم يعد يطرحها غير المهرّجين، أي المنتمين إلى اليمين المتطرف، فهم في رأيها يقدّمون أجوبة خاطئة ولكن لهم فضل الرؤية الصائبة. فمن الواضح، بالنسبة إليها طبعًا، أن التعامل مع "انعدام الأمن الثقافي" أي "الشعور بأن ملكيتهم الثقافية تنتزع منهم، وبأن عليهم أن يعيشوا في ثقافة أجنبية، والحال أنهم في بلدهم"، يشكل خلاصة الأسئلة التي "لا يُمكن التطرّق إليها". والثقافة الأجنبية التي تعنيها هي الثقافة الإسلامية، إذ تعتبر أنها لا تتلاءم مع التقاليد الفرنسية، وتبرر ذلك بقولها: "في الغرب، نحن نربّي أطفالنا على الحرية كي نجعل منهم مواطنين يشعرون بالمسؤولية، وهو ما يسمح بأن تكون لنا حكومات ديمقراطية. أما الأطفال المسلمون فإنهم يقعون في شتى أنواع الانحراف لأنّ ثمّة عدم انسجام بين التربية التي يتلقونها وبين نمط الحكم الذي يعيشون تحته."

وكان من السهل على ريفو دالّون أن تفنّد كلّ ذلك، وتذكّر بأن البيانات الكمية تتطلب تحليلًا أكثر دقة وتفصيلاً، للتمييز بين طبيعة الانتهاكات المرتكبة، والتأكيد على أنها أنماط جُنح تُرتَكب في أغلبها في الأوساط الشعبية، فضلا عن كونها أكثر ظهورا في وسائل الإعلام وأكثر عرضة بالتالي لردع الشرطة والقضاء. وبذلك يكثر الحديث عنها، ويزداد تضخيمها وتخويف النّاس من أصحابها ومن ثقافتهم.

ذلك الهوس الهوويّ لا يخص اليمين وحده، فبعض تيارات اليسار حوّلت الكونية إلى خصوصية ثقافية، أي أنها تضع تلك الكونية المسقطة تحت مسمّى المتماثل، في حين أن المتماثل ليس المشترك. ومن ثمّ، وبعيدًا عن التفكير في أن الديمقراطية تموت من العمى في مواجهة ما تعتبره شانطال ديلصول الأسئلة الأساسية، والهجرة وانعدام الأمن الثقافي، تجيب ميريام ريفو دالون بأن تلك الأسئلة تخنق النقاش، فالديمقراطية تموت من أثر الجنون الهوويّ، وتلوث الأفكار بترّهات إريك زيمور.

لقد أصبحت الديمقراطية، في وجهها الليبرالي، تعويذة مليئة بالمتناقضات، كما قال المفكر البولندي ريتشارد ليغوتكو في كتابه "الشّيطان في الدّيمقراطية"، حيث يزداد عجز المؤسسات القانونية والسياسية عن الاستجابة لحلّ المشاكل الحقيقية، وتتقلّص ثقة المواطنين بالممثلين النيابيين العاجزين عن القيام بالمهمة الموكَلة إليهم، وتتراجع الشرعية الفعلية عبر تزايد الامتناع عن التصويت، بل إن نسبة كبيرة من الفرنسيين لم تعد ترى مانعا من إيلاء الحكم للعسكر، وحتى لنظام استبدادي. أي أن الديمقراطية يتهددها خطر حقيقي، ولكنه قد يأتي من الدّاخل لا من الخارج.

نقاط خلاف كثيرة كانت تتطلب مزيدا من العمق، ولكن النقطة الأساسية التي تتفق عليها المفكرتان الفرنسيتان هي الديمقراطية بوصفها حرية المرء في طرح أفكاره على الملأ دون تحفظات حقيقية ولا كراهية أو عنف بل في نطاق الاحترام المتبادل.

كاتب من تونس مقيم في باريس



هيثم الزبيدي

البرتقال في وهران، والرطب في ليوا:

المهرجانات الشعبية ثقافة وطنية

أول ما يلفت نظرك في مدينة سورينتو في الجنوب الإيطالي أن كل شيء فيها يحمل إشارة إلى المنتج الزراعي الرئيسي لها وهو الليمون. ثمرة الليمون على واجهات المحلات وفي الشوارع. حتى المسيرة المسيحية التي غادرت كاتدرائية المدينة، وتحمل تماثيل للسيد المسيح ومريم العذراء، كانت مزينة بعناقيد الليمون. لعين اعتادت رؤية تجميل الكنائس والمسيرات بعناقيد الكروم، رسما ونقشا وحفرا على الخشب ونحتا على الرخام، يبدو الليمون شيئا مختلفا تماما عن المعتاد. الجنوب الإيطالي، ومدينة سورينتو إحدى لآلئه، يعامل الليمون كثمرة مباركة. وهذا ينعكس على الثقافة الشعبية التي تقود الذائقة البصرية لتتأكد من أن الليمون وشجرته حاضران في كل شيء.

المهرجانات الشعبية مركبة إلى درجة كبيرة على أساس تاريخي يرتبط بتفاصيل الممارسات الحياتية، وخصوصا ما يرتبط بالقوت والعيش. تتبع عيد الكريسماس الذي يحتفل فيه العالم والمسيحيون على وجه الخصوص بولادة السيد المسيح، فستجد أنه عيد وثني من عصر الرومان، وربما قبلهم، يكون فيه المزارعون قد حرثوا الأرض وبذروها وتوقفوا عن العمل انتظارا لانجلاء برد الشتاء. يوم 21 ديسمبر يحدث الانقلاب الشتوي، وما بعده يعود النهار ليطول ومعه شمس أدفأ وأمطار أكثر وصولا إلى الربيع. اختار المسيحيون الأوائل أن يجعلوا العيد عيدين. هنا تطابق الاقتصادي مع الاجتماعي مع الديني. من فكر بهذا، يكون قد حفر الكريسماس في ثقافة شعبية سائدة.

قبل أيام، احتفل الجزائريون بمهرجان البرتقال في وهران. لا أعرف تاريخ المهرجان، لكنه شيء مفرح. ثمة موقف سياسي من الأعياد والمهرجانات في الجزائر، يجعلها ترتبط بالنضال من أجل التحرر وأعداد الشهداء. هذا من حق بلد واجه ما واجهه، من اضطهاد على يد مستعمر في عز عنجهيته، تمكن مما تمكن منه في فرض لغته وغيّر طبائع أعداد كبيرة من الجزائريين بين فرنسة ثقافية أو المشاركة في قمع بقية الشعب. لكن الاستعمار انتهى عام 1962، ولا حجة للجزائر أن تبقى أسيرة عهد الاستعمار وتنسى تاريخها الاجتماعي الخاص الذي يحتفي بالزراعة والثقافة المحلية، وبالمدن وطريقتها في الحياة. مهرجان البرتقال فكرة ذكية للعودة إلى الأصول، بعد أن استنزفت الجزائر نفسها وثرواتها النفطية والغازية في البحث عن شخصية ثقافية ثورية لا تجد أجيال الشباب، الذي يهاجر بالملايين إلى فرنسا، ما يربطه بها إلا الدعاية الحكومية واستعراضات الجيش. البرتقال أبقى وأكثر فائدة في ربط هؤلاء الشباب الباحثين عن فرصة في حياة صعبة بالأرض. البرتقال يواجه الجفاف أكثر مما تفعل الإجراءات الحكومية.

خذ مثلا المهرجان السنوي للرطب في واحة ليوا في إمارة أبوظبي. تحوّل المهرجان، ومهرجانات أخرى في منطقة الظفرة – المنطقة الغربية من الإمارة، إلى ظاهرة سنوية ينتظرها الناس. ليوا واحة نخيل تشكلت على مر العصور كهلال من البساتين، بحكم تسلل تيار رطب من ريح المحيط إلى منطقة الربع الخالي. الخضرة في محاضر ليوا تعني الحياة متجسدة بنخلة وثمر. لا شك أن المواطن الإماراتي من أكثر الذين انعكست الثروة النفطية على حياتهم من بين الشعوب العربية. لكن هذا ليس سببا لخنق الثقافة الشعبية المحلية المرتبطة بالنخيل والتمور والإبل والصيد البحري. بل العكس هو المطلوب. هذه المهرجانات، التي توسعت رقعتها لكي لا تكون محصورة بالتمور وأنواعها وصارت مباراة للمزيد من الثمار، كانت من أسباب تمسك المواطنين الإماراتيين بنمط حياتهم التقليدي، وعدم المبالغة في ترك حياة البداوة الأصيلة نحو إغراء العاصمة أبوظبي أو بقية مدن الإمارات المبهرة. الثقافة الشعبية ثقافة وطنية أيضا، لأنها تذكير مستمر بأسس جمعت الناس من قبل الدول والحكومات والثروات التي تستخرج صناعيا اليوم من باطن الأرض.

أثناء بناء الثقافة المعاصرة في عالمنا العربي استوردنا الكثير من المفردات الثقافية الغربية. صار عندنا مسرح بمواصفات أوروبية، وسينما تحاكي هوليوود، وإنتاج درامي تلفزيوني يشبه ما ننتظره من مسلسلات أميركية. الرواية اليوم أوسع انتشارا من الشعر في منطقتنا، والشعر العربي العمودي تأقلم مع الروح المنطلقة للشعر الحر الإنجليزي. أثقل المترجمون علينا بترجمات ثقافية للمفكرين الغربيين يتحدثون عن واقعهم وتفسيرات التغيرات في الغرب لدرجة أننا غرقنا بأدواتهم وفكرهم ولم نتمكن من تفسير ما نشهده في المنطقة ولم تتمكن إسقاطاتنا أن ترد على الكثير من التساؤلات. حتى الكتابات نجدها غارقة بالمفردات المستعارة. هذه أزمة حقيقة، لأن نوع الثقافة الذي تمت تنميته خلال العقود الماضية صار محاكيا للغرب ولا يعكس إلى حد كبير التطور الثقافي الاجتماعي الخاص بنا. المسألة ليست استخدام أدوات موسيقية غربية مقابل التخت الشرقي المعروف، بل إن مطربنا يغني مستعيرا أنماطا غربية واضحة، بل وينسخها بلا وجل.

مهرجان البرتقال في وهران ومهرجان الرطب في ليوا وومضات من الاحتفاء بالجوانب الاجتماعية المختلفة مثل حياة البدو في مهرجان طان طان في المغرب، هي أسلوب للاحتفاء بالثقافة الاجتماعية التي يمكن أن تستمر بالتوازي مع حركة التطور في مجالات أخرى. دعونا نتذكر مواعيدها وأن نحضرها ونساهم فيها ■

كاتب من العراق مقيم في لندن